ANNO 1933

CONTO CORRENTE POSTALE

QUADRANTE 2

RIVISTA MENSILE

GIUGNO ANNO XI

MASSIMO BONTEMPELLI

P. M. BARDI: DIRETTORI

TRIENNALE DE MILAN

EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES ET DE L'ARCHITECTURE MODERNE

MAI - SEPTEMBRE

FACILITÉS DE VOYAGE

STABILIMENTI L. VAN MALDEREN S. A. I. - VIA MAURO MACCHI, 49 - MILANO

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA — TELEFONO 25-806

Ecco delle riproduzioni perfette:
Sono perfette nevvero queste riproduzioni?
Ebbene applicate sulle pareti gli originali, sono dieci volte più belli.
Ciò si spiega perchè è impossibile riprodurre l'aspetto reale della materia con un procedimento artificiale, sopratutto quando questo aspetto, come per la Silexine, risulta dalla fusione di tre elementi decorativi, disegno, colore, rilievo.
Le nostre riproduzioni pubblicitarie devono quindi essere giudicate con spirito di tolleranza: esse sono sempre inferiori alla realtà.
SILEXINE
TUTTO RIVESTE IN PIETRA
RIVESTIMENTO PLASTICO PERFETTO
STABILIMENTI L. VAN MALDEREN S. A. I. - VIA MAURO MACCHI, 49 - MILANO
AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA
TELEFONO 25-806

QUADRANTE 2

Direttori:
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Milano, via Brera 21, 82-542
Pubblicità: Istituto Editoriale Lombardo, via Santa Radegonda 10, 17-601
Concessionari esclusivi per la vendita: A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

SOMMARIO (giugno XI)

CERTEZZA NELLE FORZE DELLO SPIRITO E DELL' INTELLIGENZA ITALIANA

Ricostruzione del discorso pronunciato dal Duce al Teatro Argentina il 28 aprile per il cinquantesimo anniversario della Società degli Autori.

Riservandomi di pronunciare un discorso più interessante fra 50 anni — per il centenario della Società Italiana degli Autori ed Editori — voglio aggiungere alcune parole a quelle molto notevoli già dette in questa adunanza.

Noi abbiamo fatto una buona legge, una legge che funziona, che risponde al suo scopo. E' inutile, però, elogiarla a ogni piè sospinto. Essa tutela dei diritti, ma non crea gli autori. Nessuna legge può creare l'ingegno, e meno ancora il genio, che sta all'ingegno come al manovale sta l'architetto. Il genio — prodotto spontaneo della creazione, altrettanto raro quanto meraviglioso — nasce a distanza di secoli e appare per lo più nelle primavere dei popoli.

La legge dunque non basta. Non basta che gli autori italiani siano inquadrati in un sindacato e abbiano un'adeguata tutela. Occorre che essi, in qualsiasi forma d'arte o di pensiero, si manifestino veramente e profondamente interpreti del nostro tempo, che è quello della Rivoluzione Fascista.

Se da due avvenimenti, così capitali nella vita di un Popolo, quali una guerra e una rivoluzione, noi non sapessimo trarre inspirazione a qualche cosa che abbia il sigillo dell' ingegno, dovremmo pensare che lo spirito moderno sta attraversando un periodo di sterilità.

Come ovviare a questo pericolo? Con l' immergerci nella vita, con l'inibirci di straniarci da essa.

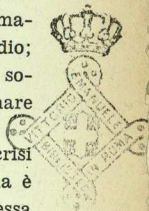
La vita offre aspetti complessi di vicende, di lotte, di dolori, di gioie. E mai, in nessuna altra epoca come in questa nostra, essa ha offerto tutti gli elementi che possono concorrere ad eccitare il «pathos» in uno scrittore. Ma ancora. Non basta vivere la vita del proprio tempo: occorre scavare entro sè stessi e tendere a un'opera sempre più perfetta, attraverso quel possente travaglio creativo che solo può imprimere un'impronta indelebile nella storia dell'arte.

Poichè, anche le opere dell' ingegno richiedono pazienza, una grande pazienza, uno studio tenace, una preparazione profonda. Le cose estemporanee e superficiali sono destinate a non lasciare nessuna traccia.

Il poema più grande della letteratura italiana, la «Divina Commedia», è il poema del tormento di Dante, di cui ogni fibra freme delle passioni di uomo, delle amarezze di esule, di amore e di odio; e i tormenti stessi dell'inferno sono descritti anche per condannare nelle bolge i suoi nemici.

Ho sentito parlare di una crisi del teatro. Questa crisi c'è, ma è un errore credere che sia connessa con la fortuna toccata al cinematografo. Essa va considerata sotto un duplice aspetto, spirituale e materiale. L'aspetto spirituale concerne gli autori, quello materiale, il numero dei posti. Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone. La «Scala» rispondeva allo scopo quando un secolo fa la popolazione di Milano contava 180 mila abitanti. Non risponde più oggi che la popolazione è di un milione.

La limitazione dei posti crea la necessità degli alti prezzi e questi allontanano le folle. Invece il teatro, che, a mio avviso, ha più efficacia educativa del cinematografo, deve essere destinato al Popolo, così come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il Popolo le chiede. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini. Basta con il famigerato «triangolo», che ci ha ossessionato finora. Il numero delle complicazioni triangolari è oramai esaurito. Fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica, e voi vedrete allora le platee affollarsi.

Ecco perchè la crisi del teatro non

può risolversi se non sarà risolto questo problema.

Quanto alla poesia, io dico che bisogna tornare a leggere i poeti. Perchè non si potrebbe celebrarli ancora con l'incoronazione in Campidoglio? Io non vedo in ciò nulla di inattuale. Basta che il poeta ci sia.

Anche il romanzo è uno strumento possente dell'educazione del Popolo. Io non trovo che la letteratura italiana è negata al romanzo. Senza riferirci a quello che è fra i capolavori del nostro genio e che noi abbiamo imparato ad amare fin da quando eravamo sui banchi delle scuole, è certo che oggi esistono italiani — italiani fra i 30 e i 40 anni, del dopoguerra — che meritano una fama universale. Vi sono scrittori potenti, solidi nella forma, e ricchi di pensiero. Ve li potrei citare, perchè li leggo, come leggo i poeti. Talora nelle mie letture, esercito la critica ed accade che qualche volta gli autori riconoscano che ho ragione.

Voglio dirvi che **ho un' assoluta certezza nelle forze dello spirito e dell' intelligenza italiana.** Essa fa prevedere sviluppi stupendi e fecondi. Nè potrebbe essere altrimenti.

Lo Stato non può creare una sua letteratura. Ma esso può e deve tutelare gli autori, e, soprattutto, onorare l' ingegno, favorirne l' affermazione.

Le necessità della vita sono crude e qualche volta riescono a logorare e deprimere l'ingegno. Anche la retorica della soffitta bisogna che una buona volta scompaia. Una miseria prolungata, le lotte estenuanti giorno per giorno finiscono per spegnere le energie dello spirito; e questo sanno coloro che l' hanno provato in sè o in chi era loro vicino. Con ciò non voglio dire che gli autori debbano avere una ricca tavola imbandita e la Rolls Royce: sarebbe questo forse un danno da un altro verso, perchè li abituerebbe a un certo epicureismo. Dico soltanto che il creatore di opere letterarie o artistiche non deve essere assillato da bisogni di ordine materiale.

Credo che queste mie parole non saranno state inutili ai fini di quanto oggi celebriamo.

MUSSOLINI

Quasi ogni frase del discorso del Duce può dar luogo a lunghe e feconde meditazioni. Esempi:

* Il genio... appare per lo più nelle primavere dei popoli. - *E così possiamo dire che appare, per ogni popolo, nella primavera d'ogni singola arte. Si intende per primavera non tanto il primo germinare di un'arte (i primitivi), quanto la sua giovinezza alla soglia della maturità: la colma maturità è già piena dei segni della decadenza (Michelangelo). Così al primo tempo della poesia italiana abbiamo Dante, che poi nessuno, in sei secoli, raggiungerà. Al primo tempo della nostra pittura abbiamo Masaccio; al primo tempo della nostra musica abbiamo Monteverdi. E più nessuno raggiungerà Dante, Masaccio, Monteverdi.*

La coscienza, più o meno chiara, di questa legge, può spiegare la necessità di quei brevi periodi, che amano chiamarsi d'avanguardia o di rivoluzione, e di tanto in tanto si presentano nella storia dell'arte (diremmo meglio della preparazione artistica), e soprattutto sono stati caratteristici della fine del secolo scorso e del primo ventennio di questo. E' una tendenza a ridiventare primordiali, è una specie di smania di fare tabula rasa *per ritrovarsi alle origini di un'epoca. E così ricche e violente sono le risorse dello spirito umano, i suoi giochi di doppi fondi e di piani coesistenti, che sentiamo di poter farci istintivi per riflessione, impulsivi per volontà, barbari per suprema raffinatezza.*

* Occorre che essi (*gli autori italiani*) in qualsiasi forma d'arte e di pensiero, si manifestino veramente e profondamente interpreti del nostro tempo, che è quello della Rivoluzione Fascista. - *Ecco una cosa d'importanza suprema: la quale per una minoranza di gente che sa pensare è chiara e di valore assoluto, e per moltissimi in ottima fede ma scarsi pensatori è interpretata nel modo più balordo. Mussolini ci avverte che dobbiamo cercare di* essere *veramente e profondamente* interpreti di questo tempo (cioè del suo tempo). L'insegnamento va cercato soprattutto in quei due avverbi. La «interpretazione» di un'epoca, operata dall'opera d'arte, è interpretazione in senso alto e spirituale, non è traduzione alla lettera dalla politica all'arte. Molti eccellenti fascisti chiedono allo scrittore o al pittore di fare nelle loro opere «la propaganda» al Fascismo. Mussolini non ci ha mai assegnato questo compito. Mussolini non dice «propaganda», dice «interpretazione». I rapporti interpretativi tra l'opera d'arte d'un tempo e le sue attuazioni politiche, sono rapporti misteriosi, quasi sempre invisibili se non a molta distanza. I cortigiani che si sentivano leggere dall'Ariosto le ottave dell'*Orlando*, credevano che quello non fosse se non un divertimento, non si sognavano neppure che le favole degli antichi cavalieri di Francia e di Inghilterra sarebbero state per noi la più *vera e profonda* interpretazione del Cinquecento italiano. Mussolini non ci ha mai chiesto una lirica d'argomento politico. Sa che Roma è interpretata non meno da Lucrezio che da Virgilio, non meno da Catullo che da Orazio. Anche quelli che ci additano Virgilio e Orazio, oppure Dante e Petrarca, come lirici politici, non hanno mai fatto osservazione, che la esaltazione di una forma politica non è mai stata spunto a una grande lirica politica: le grandi odi politiche del libro Terzo di Orazio (molto più belle del *Carme secolare*) sono liriche di tremore per una grandezza di cui si sente la decadenza, e di violento incitamento a riscuotersi. Il canto politico di Dante o di Petrarca è di accensione rivoluzionaria contro le condizioni a loro presenti; le parti apologetiche dell'*Eneide* sono le più scarse di poesia, e per ciò stesso le meno *veramente e profondamente* interpretative della grandezza e spirituale ricchezza del suo tempo. Il più grande interprete e illuminatore dello spirito greco del quinto secolo avanti Cristo, è Platone che opera tutto in un clima più giù e più su della realtà politica contemporanea.*

Nessuno di noi può sapere o immaginare da quali trame materiali si foggerà, quali atteggiamenti assumerà, in quale poetica s'inquadrerà, l'opera d'arte destinata a interpretare veramente e profondamente *la grandezza della Rivoluzione Fascista. Potrebbe accadere che un romanzo d'avventure lontane o una lirica di meditazioni trascendenti o una fiaba o un'analisi di passioni primordiali o un'o-*

pera di ricostruzione storica, ecc. riescano infinitamente più rappresentative dello spirito fascista che non un racconto che metta in scena la Marcia su Roma.

(E tuttavia quale tema formidabile, la vita di Mussolini dalla fondazione del Popolo d'Italia al viaggio per le città italiane, 1914-1932, per uno scrittore di potente evocazione fantastica).

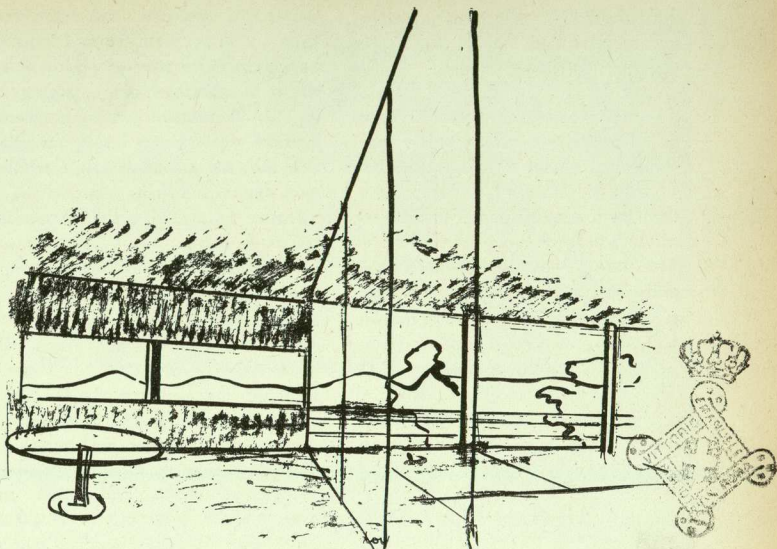
* Bisogna preparare... il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone. - *Il periodo di «avanguardia» è finito con il nostro ritorno dalla guerra, se per avanguardia s'intende un linguaggio raro destinato a essere inteso da pochi iniziati. La nuova avanguardia vuol dire parlare a ventimila persone* senza ripetere *nessuna delle parole che sono state loro dette già tante volte. Trovare la* nuova parola *da dire a ventimila persone (la politica ci ha insegnato la strada). Trovare la interferenza tra il sublime e il popolare; come han fatto i tragici greci, come ha fatto Shakespeare, come ha fatto Verdi: tutte persone che ai loro tempi erano estremamente «contemporanee».*

(Ci permettiamo di segnalare che il gusto delle complicazioni triangolari *è ormai decaduto così nel teatro come nell'arte narrativa).*

* Io non trovo che la letteratura italiana è negata al romanzo. - *E diciamo addirittura all'arte narrativa. Chi può dirlo, se non per vanità personale qualche scrittore portato da natura ad altre forme? Da Boccaccio e Dante al Boiardo, dall'Ariosto al Manzoni, da Nievo a Verga, tante smentite. Comunque, la letteratura narrativa sarà probabilmente l'arte caratteristica del nostro secolo, come il teatro tragico fu dei Greci, come le arti del disegno dell'Italia dal Tre al Cinquecento, come il melodramma dell'Italia del Sette e dell'Ottocento. Oggi anche la musica, anche la pittura e la scultura, anche l'architettura, a ben guardare, hanno tendenze narrative.*

** Voglio concludere con un'altra citazione mussoliniana. Nel suo discorso (1 agosto 1930) per la inaugurazione della nuova sede romana della «Società degli Autori ed Editori», Mussolini ha detto:*

"Gli autori debbono essere animati da un grande spirito d'iniziativa. Si facciano conoscere; se è necessario s'impongano".

MASSIMO BONTEMPELLI

Ludovico B. di Belgioioso - Interno di una casa.

CONSIDERAZIONI SULLA V TRIENNALE

Avevamo intenzione di dedicare un intero *Quadrante* alla V Triennale e lo avevamo annunciato; ma dobbiamo scusarci con i nostri lettori se non manteniamo la promessa: la mostra non è ancora del tutto ultimata nelle sue sezioni. Lo sarà prestissimo. Noi intanto apriamo la serie degli articoli che intendiamo dedicare all'avvenimento, senza riscontro per imponenza nello storia delle esposizioni italiane d'arte.

La V Triennale in questo momento, al domani della polemica accesa e dilagante per l'architettura coerente con il tempo, è un fatto che deve servire alle considerazioni più attente. Il nostro contributo sarà come al solito sincero, improntato alla spregiudicatezza di pensiero che ci è ormai riconosciuta. Intendiamo parlare da amici ad amici: se affermiamo ciò fin dalle prime righe di questa nota, è perchè si va sempre più preferendo quella scrittura giornalistica leziosa di iperboliche esaltazioni e d'incontrollati e infondati giudizi, che conduce molta stampa nei paradisi della passiva ripetizione, piuttosto che negli inferni sublimi della discussione.

Noi amiamo metterci di fronte alle cose con il nostro spirito. Il cervello ce lo facciamo funzionare per nostro conto. La penna ce la guidiamo senza ispiratori. Avvertiamo codesta nostra posizione perchè abbiamo riscontrato fin qui uno svariare di articolesse veramente scriteriate. (C'è un tipo di giornalista il quale meriterà l'epitaffio seguente: «non scrisse mai mezza riga di dissenso: per lui andò sempre tutto bene». L'incompetenza dei giornalisti è famosissima. Per questo in *Quadrante* gli ingegneri parlano di ingegneria, gli architetti di architettura, i pittori di pittura, i direttori di fabbrica e gli operai di sindacalismo, e via di seguito).

Noi oggi scriviamo sull'esposizione del Parco di Milano perchè siamo della partita, siamo ordinatori di esposizioni. E' materia nostra: ne parliamo, dunque, con competenza.

Una esposizione va immaginata come si immagina un poema, un edificio, una macchina, una qualsiasi cosa, un qualsiasi atto; va realizzata con un gusto, un animo, una tecnica che si informano scrupolosamente e puntualmente nell'idea d'immaginazione.

Si può, si deve combinare un capolavo-

ro anche ordinando una mostra. Naturalmente bisogna sapere quello che si vuole, bisogna saper pensare.

Gli ordinatori della Triennale hanno saputo immaginare, hanno saputo pensare, hanno saputo realizzare?

In parte si e in parte no. Il direttorio triumvirato, a nostro parere, non ha saputo presentarci un'esposizione come avevamo tutto il diritto di attenderci: ben immaginata, ben pensata, ben realizzata, di soddisfazione per la gente che capisce la responsabilità di un fatto morale della portata di un'esposizione. Al Parco noi vediamo uno sforzo, uno sforzo grandissimo e per tanti versi encomiabile. Ma si tratta di un servizio reso al buon indirizzo delle arti, di un servizio che può considerarsi come un apporto al nostro tempo emergente nella storia?

Non ne siamo sicurissimi.

Cercheremo di dimostrare il perchè di questa nostra personale convinzione.

E' necessario premettere che noi non arriviamo all'ultima ora, o freschi freschi. Vogliamo riportare per intero un nostro scritto comparso in « Critica Fascista » nell'aprile X, non appena fu possibile conoscere il progetto del Palazzo dell'Arte.

Lo scritto dice testualmente:

« Il destino della « Triennale » di Milano è un destino fra i più curiosi che si riscontrino nella storia delle esposizioni: basterà pensare che nel '33 sotto l'insegna delle « arti decorative » si terrà una grande esposizione d' architettura, cioè di quell'arte in cui il decorativo non è che un trascurabile forse inutile particolare: dunque non il *mons* che partorisce il *mus,* ma il *mus* che partorisce il *mons.* Nata quisquiliando fra un oggettino e un qualunque arredo folclore o importazione, la « Triennale » ebbe una sistemazione con l' amministrazione Bevione, attraverso un'opportuna immission d'architettura (arte di sintesi e non solo di particolari) ambientale, che fu la parte preponderante della scorsa rassegna: l'ultima volta a Monza, tolte poche sale dedicate ai prodotti divisi per materia, per destinazione, per centro di produzione, tutta la mostra è stata imbastita con intenzioni d'indole architettonica: anzi, per completare il tema, si sono costruite tre case isolate, e si è allestita un'esposizione con i progetti di 36 ville. Il risultato pratico di questo indirizzo architettonico è stato quello di aver dato alla manifestazione il carattere di «mostra dell'arredamento moderno».

« Quali i frutti? Su un terreno neutrale hanno combattuto due tendenze chiare e esplicite, quella neo-ottocentesca (innegabilmente cara agli organizzatori) e quella così detta razionalista. Ufficialmente questa diversità di opinioni artistiche non è stata accentuata: i premi sono stati distribuiti con paziente eguaglianza tra i due gruppi, quasi per dimostrare che il piano di modernità artistica d'ambedue era identico.

« Ma la critica e il pubblico hanno invece dato segno di accorgersi di questa confusione: la prima prendendo partito per l'uno o per l'altro dei due indirizzi; il pubblico, dimostrando la stessa tendenza come se l'esposizione fosse stata fatta per decidere se andavano ancora bene le palle, i timpani spezzati, le frecce, i cuori trafitti e le nicchie vuote, oppure se erano preferibili le nitide geometrie della « casa elettrica » della « sartoria » dei comaschi, degli « uffici » dei torinesi.

« Non fummo allora dell'avviso che il pubblico avesse ricevuto un contributo alla sua educazione; d'altra parte, il tempo che ci separa dalla manifestazione, anche in seguito alla chiarificazione dovuta alla polemica per un'architettura viva, è servito a convincerci dello scarso risultato morale delle mostre allestite in nome del « sano eclettismo ». Vorremmo delle mostre tendenziali, indicatrici, didattiche: per indirizzare il gusto in un determinato senso, invece che confonderlo.

« All'ultima Monza si è ammessa una discussione d'arte e di civiltà della gente che non aveva nè voglia nè diritto di impicciarsene, e si sono offerti sotto l'etichetta della modernità, dei modelli fra loro antitetici: l'esposizione si è praticamente risolta come una « battaglia artistica interna » tra le opinioni di quei due gruppi di architetti.

« Ma se un urto di opinioni è stato possibile e inevitabile nel '30, pensiamo che non dovrebbe ripetersi assolutamente alla V Triennale a Milano nel '33. Ormai, dopo tante salutari polemiche, dopo tante discussioni (calde e vivaci talvolta, ma sempre condotte per l'affermazione d'un ideale artistico) ci sembra non vi sia più alcun dubbio sulla buona strada da seguire: o inquadrarsi decisamente nel movimento europeo con tutta l'ambizione della nobile e difficile gara internazionale, o isolarsi definitivamente fra gli « in folio » di Vitruvio o del Vignola.

« La « Triennale », malgrado lo sbagliato nome di battesimo, si considera come un'esposizione di architettura. Anche i membri del Direttorio ci sembrano persuasi che la così detta tendenza razionalista abbia spianata una strada: e i loro programmi parlano in questo senso, con una serie di buone intenzioni che noi ci auguriamo completa ed esemplare. Bontà di intenti tanto più necessaria ora che è stato aggiunto al panorama dell'arte decorativa tutto il programma di esposizione internazionale d'architettura che, per la sua vastità e per la sua importanza, dovrà impegnare a fondo tutti gli architetti italiani.

« Orbene: di fronte agli errori passati, nella constatazione quotidiana del superamento rapido della mentalità culturalistica, al cospetto di tanta delicata responsabilità, può sussistere ancora il concetto della «manica larga», della «tradizione da rispettare », del « pizzico di bugnato tanto per dirsi italiani »?

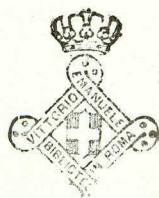
« Siamo sicuri di no. Pensiamo che le intenzioni del direttorio siano certamente diverse, e le riteniamo indirizzate verso una generosa ma anche intransigente valutazione di tutte le serie affermazioni moderne.

« Ma che cosa vuol dire « moderno »?

« Questa spiegazione ce la dovrebbe dare il direttorio della « Triennale »: per tranquillità di tutti.

« Certi dubbi sulla sorte della « Triennale », per associazione di idee, sono sorti dopo la pubblicazione di qualche schizzo relativo al Palazzo delle Arti di Milano, che dovrà essere l'architettura italiana più moderna nella grande rassegna. Si tratta d'un edificio stile Palladio. Ma in che anno siamo? »

Ci sembra che il nostro scritto sia an-

V Triennale - Arch. E. A. Griffini, Faludi e P. Bottoni - In alto: Villa al mare - In basso: Villa al lago.

cora attuale, e che ci dia il diritto di manifestare la nostra opinione. Quando si conobbe il progetto fummo noi soli (solissimi) a esprimere un parere che oggi è diffuso.

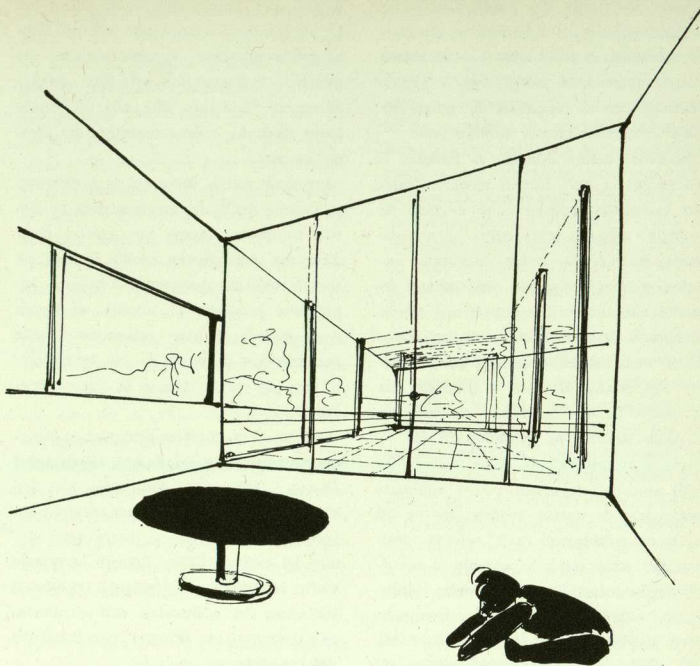
Perchè quei critici d'arte ufficiali che giravano nei giorni dell'inaugurazione per il Palazzo, mostrando alla chetichella le fotografie di questa o quella costruzione piemontese di mercato per cavalli, o questo o quell'elemento palladiano allo scopo di far denunce di ispirazione, non sono onestamente intervenuti un anno fa? Un anno fa eravamo ancora in tempo per salvare Milano dall'edificio inattuale preso oggi per bersaglio da ogni ben pensante.

Invece ci lasciarono soli. Gli eroi saltano fuori ora. A quanti eroi noi abbiamo detto di metterci in scritto il loro odierno stato d'animo: c'è troppa gente che pretende di tirare i sassi con il braccio degli altri. Soli di fronte al fatto, ci capitò la solita avventura: passare per bastian contrari, per critici dal partito preso, per attaccabrighe, per individui che «poi sono sempre smentiti dai fatti».

Ecco la Triennale, l'ora del bilancio. La gente va al Parco per vedere: ha davanti il palazzone dall'indefinibile stile, e tutt'intorno il vispo sorgere delle piccole costruzioni erette all'insegna cosidetta razionale. La Triennale si presenta divisa in due, eclettica, nelle due contrastanti tendenze che avvertivamo nello scritto di «Critica Fascista», il contrasto della quarta edizione.

Non c'è dubbio: il Palazzo è la beffa, la boccaccia al razionalismo (e pseudo-razionalismo) disseminato nel giardino; il razionalismo è la beffa, la boccaccia al palazzo. Il pubblico non ne capirà niente: si confonderà le idee, cercherà di scoprire che cosa hanno voluto proporgli come stile.

Quando noi diciamo che un'esposizione va immaginata unitariamente vogliamo appunto affermare che oggi non è possibile presentare al visitatore un'esposizione bifronte.

Che si abbiano due stazioni antitetiche (il cane e il gatto) come a Milano e a Firenze in un periodo di transizione della moralità dell'architettura è spiegabile: ma che si inauguri un'esposizione con

Arch. Lodovico B. di Belgioioso - Interno casa di condominio.

quel contrasto ci sembra inspiegabile.

E' stato detto che una cosa è la Triennale, un'altra cosa è il Palazzo delle Arti. Il direttorio della Triennale si scusa: ma intanto per legge le Triennali si terranno per l'avvenire nella mole muziana. Senza contare che per ora, la V Triennale nel suo ordinamento propende nel modo più visibile verso il gusto del Palazzo. Alludiamo all'esposizione delle arti decorative.

Vi sono nelle varie sezioni (e certe sezioni sono ordinate con dignità, mentre alcune sono bellissime) ambienti che corrispondono perfettamente al fotomontaggio culturalistico che distingue l'architettura del Palazzo. Qualche volta il *liberty* è riabilitato.

Abbiamo osservato, in una galleria, un salotto con i cuscini a foggia di bastimento con il pavese alzato, con la libreria a foggia di finto orologio da camera, con le poltrone di raso bianco con sopra la rete nera: un'arlecchinata insopportabile, che dovrebbe servire per gente di mare.

E' al cospetto di affronti come questo che ci domandiamo se i nostri amici Ponti, Felice e Sironi — tre uomini con la testa sulle spalle — non possiedono il coraggio necessario che a un certo momento determina fior di pedate contro chi tenta introdurre nelle esposizioni il gusto caro ai cafoni.

Un salotto così fatto piace alle signore e alle «signorine»; può piacere anche ai maschi come sfondo dei minuti di smarrimento; ma metterlo in una esposizione è perdere la testa. Un'esposizione deve essere un'opera di buon gusto. In quel salotto siamo nelle nuvole della svagatezza: e si vede che hanno perduto la testa gli architetti progettisti, i fabbricanti, gli operai, i trasportatori, gli allestitori: insomma tutti quelli che vi hanno posto mano.

Per un salotto tanto rumore?

Si, per un salotto noi facciamo tanto rumore. Sono imperdonabili le sviste. A onor del vero questa è la svista più appariscente. In altri salotti abbiamo veduti però certi mobili in vetro istoriato,

e certe specchiere che fanno rimpiangere amaramente tutto il fiorame muranese che abbiamo fatto levar via da chissà quante domestiche pareti, con la giustificazione che la condanna del gusto era stata inappellabilmente pronunciata.

Va bene: diamo addosso al floreale, e ciò perchè si deve fare il moderno, questo maledetto moderno che è come la teologia: mette a posto tutto, tutto accomoda, tutto liscia, lustra, nasconde, solletica, e imbambola. Ma certi orologi da tavolo che hanno il quadrante a forma di lumaca (lo domandiamo agli inservienti in vestitino azzurro) non sono cretini? Più cretini di tutte le poltrone con le zampe di bue fabbricate dai mobilieri della Brianza di quarant'anni fa?

Gli equivoci dovevano essere eliminati per mezzo di questa mostra: invece gli equivoci rifioriscono. Gli artefici degli equivoci sono terribili: quando si accorgono che infastidiscono qualcuno, s'infuriano, e sfrenatamente imperversano.

C'è ancora chi fa un'albero di ferro, c'è ancora chi tatua i muri come gli indiani si tatuano la pelle.

Leggiamo sul catalogo, nelle didascalie: salotto, salottino, sala da gioco, stanza di soggiorno, camera da stare, *boudoir*, saletta della musica, sala da ginnastica per signora in una villa, ecc.

Come nei filmi della «Cines»: tutti in frak, quando si beve sono bottiglie di sciampagna che si sturano, quando si cammina sono automobilone che si muovono, quando si fa festa sono trucolenti tabarrini che si contorcono.

E' questa l'osservazione generale che vogliamo fare: la V Triennale è un'esposizione per la borghesia grassa e nemica del gusto. In tutto il Parco una sola casa popolare.

Il tempo d'oggi per vittoria di Mussolini è tempo del popolo: il popolo è ridiventato protagonista della storia italiana. Quante volte abbiamo detto che è finita l'epoca del villino, e che l'architettura rappresentativa della nostra epoca è l'architettura delle case economiche, delle caserme, dei sanatori, delle case del Fascio, degli istituti del Regime. La Triennale non ha tenuto conto di queste idee.

Forse che noi e i nostri amici ci siamo battuti per passatempo nella polemica? Le affermazioni relative alle esigenze nuove dell'architettura — interpretazione del tempo — le hanno imparate tutti, ormai: avremmo desiderato che alla Triennale fosse risultata questa moralità del tempo fascista.

Avremmo voluto veder qui le architetture tipiche dell'Italia fascista: non in piccole fotografie appese con quattro chiodini, ma nei plastici, nelle costruzioni, con il contorno necessario. Avremmo voluto che lo sforzo di volontà, di lavoro e di milioni si fosse concentrato nella realizzazione di studi per le architetture che più caratterizzano la nostra fisionomia.

Centinaia di paesi costruiscono o devono costruire case del Fascio. La casa del Fascio è edificio fondamentale non ancora studiato, da studiare per esempio con tutta la passione che si mette nello studio del noioso villino. Ebbene, avremmo visto volentieri praticamente risolto il tentativo dei «Littoriali dell' architettura» compiuto a Bologna per iniziativa del *L'Assalto*, un anno fa.

Si creda a noi: il problema centrale del rinnovamento dell'architettura converge nelle soluzioni delle costruzioni popolari e d'uso popolare. Il problema della villetta sul golfo, sull'Appennino, sul lago, ecc. ecc. è un problema secondario; come sono secondarissimi quelli del villino dell'aviatore e della sala d'estate. La casa rurale: ecco un problema. La casa in bonifica: eccone un altro.

Anche con le esposizioni d'architettura e d'arte decorativa *bisogna andare verso il popolo*, e, dunque, verso quelle realtà che il popolo concreta traverso il suo lavoro e la sua disciplina.

La Triennale con il Palazzo, con il complesso delle inutilità decorative (hanno costruito persino degli archi-calamita davanti all'edificio, e non si riesce a capire perchè) con gli arredi destinati alla borghesia non del tutto meritevole di certe attenzioni, con l'algebra dei lussi più buffi e ridicolmente preziosi, non ci sembra una esposizione che può indicare una via, e rivelare un gusto al pubblico.

Immaginiamo queste grandi esposizioni concepite con intendimenti morali, tendenziali, risultato di esperienza della vita sociale e politica.

Essendo rassegna internazionale appare evidente l'impegno di pervenire a selezioni rigorose e a espressioni esemplari. Non riscontriamo uno spirito d'arte che equivalga lo spirito italiano dell'Anno XI. Poca chiarezza, a volte un agire dilettantesco, l'accumulare senza un controllo vigile, rivelano che scarsa è l'informazione sulle cose dell'Italia.

Eppure l'architetto Ponti ha girato tutta l'Italia per rimediare il meglio da ogni artista, da ogni fabbricante, da ogni artigiano. Si è che non basta girare: il centro motore delle esposizioni è credere in una fede, seguire una linea. La Triennale è un poco la rivelazione della tragedia dell'aggiornamento degli architetti caduti nella tromba marina del culturalismo. Chi ha pensato per tanti anni *sub specie* archi e colonne difficilmente potrà mettersi nella carreggiata del razionalismo. (Non basta nascondere il passato e allineare il «moderno». Beato fidarsi delle apparenze: l'architetto Piacentini ha fatto cadere il sipario sui suoi trascorsi, e ha presentato gli abbozzi di alcune scene della sua nuova farsa: c'è il plastico del Palazzo di Giustizia di Milano in marmo lucido, tanto pescecanescamente montato che il pubblico dice subito: chissà quanto è costato questo gingillo).

S'è ormai capito chi c'è nella mostra: tutti gli architetti «moderni»: a partire dall'autore del terribile palazzo della Borsa di Milano. Le esposizioni ufficiali presentano inconvenienti del genere. Si deve largheggiare di manica. Ma la manica larga conduce a creare confusione: anche i razionalisti ai quali sono stati fatti tutti gli onori non sono soddisfatti, ed è logico: troppa inflazione di razionalismo, scorpacciata troppo spropositata. Troppi portoghesi.

Alcune costruzioni sono però di un'importanza spaziale. Ne parleremo in *Quadrante* via via che se ne presenterà l'occasione. Vogliamo segnalare la casa di Figini e Pollini che ci pare la realizzazione più definita e più coerente con la nostra giornata. Quando noi scriviamo la parola razionalismo non tra virgolette intendiamo riferirci (per spiegare con un esempio) al modo di pensare e di operare che distin-

TAVOLO DEGLI ORRORI
COMPOSIZIONE DI P. M. BARDI

TAVOLA IV-V

gue questi due nostri architetti. Se invece di scrivere una nota comprensiva sulla Triennale dovessimo scrivere particolarmente di ognuno degli espositori dedicheremmo a Figini e Pollini un lungo discorso.

Sostando nella casa dell'artista, noi abbiamo ripensato all'urgenza di arrivare alla soluzione del conflitto fra questo edificio e il Palazzo delle Arti. Siamo insistenti nel far notare l'antitesi, alla stessa maniera che domani faremmo notare un'antitesi politica. Gli organizzatori della grande esposizione avrebbero dovuto risparmiarci l'ossessionante dilemma.

Il male si è: che il Palazzo è stabile e che le altre costruzioni sono effimere. Se Milano avesse avuto il coraggio di riparare all'ignominia estetica della Stazione con una fabbrica degna qui nel Parco, le sorti dell'architettura avrebbero ricevuto un'altra di quelle spinte in avanti che andiamo agevolando dal giorno del nostro primo articolo su *L'Ambrosiano*. Siamo dell'avviso che la Fondazione Bernocchi abbia commesso un grave errore non bandendo il concorso tra tutti i costruttori italiani, allo scopo di spremere dagli ingegni giovani le riflessioni più adeguate al tema.

Tutte queste considerazioni sono ormai all'ordine del giorno, e le riferiamo non per il gusto di far riserve e critiche, ma con l'augurio che nella prossima edizione se ne tenga conto.

Noi ci auguriamo sopra tutto che la VI Triennale sia immaginata, pensata, realizzata meno affrettatamente e da un direttorio rinnovato, da uomini che sappiano fino in fondo quello che vogliono.

Quando un istituto ha la fortuna di essere presieduto da un amministratore della coscienza e della tenacia del dottor Giulio Barella, merita un direttorio responsabile dell'ordinamento artistico che corrisponda in pieno all'aspettazione.

Diciamo francamente che con questa Triennale dovrebbe concludersi il ciclo dei neo-neoclassici, dovrebbe chiarirsi il dissidio artistico del direttorio in cui un Ponti è propenso al razionalismo e un Sironi non vi crede. Il ciclo dei neo-neoclassici è anche il ciclo della pittura e della scultura novecentista, che ha finito i suoi giorni come dimostrano le pareti dei frescanti. I giovanissimi superano come mentalità e come mestiere i pittori che hanno avuto il merito di spianare la strada con la polemica novecentista. Tutto un gruppo di architetti nuovi avverte che esiste una tendenza spirituale rivolta alla ricerca e alla conquista delle nuove forme; e che i camuffamenti, gli aggiornamenti, la disinvoltura sono a quest'ora esercizi superati, scoperti, comici.

Insomma noi pensiamo che il direttorio dell'attuale Triennale che è poi il direttorio della edizione di Monza (e per documentare la nostra posizione ristampiamo qui appresso un articolo comparso sul nostro giornale «Belvedere» tre anni or sono) non sia in grado di provvedere alle esigenze della VI Triennale.

Noi, con tutta franchezza, affermiamo questo nostro personale parere, senza confonderci naturalmente con l'esercito degli scontenti che cercano di pescare nel torbido, o di coloro che mettono il cuore sopra i cambi della guardia.

Detto questo, c'è da aggiungere che c'è tutta la parte positiva della mostra da registrare: e la registreremo con la più viva cordialità nei prossimi numeri. La cordialità sarà tanto più calda dopo la premessa che ci sembrava doverosa, mentre concludiamo la nostra nota ripetendo che a parte le considerazioni d'ordine artistico la Triennale è l'esposizione più interessante realizzata dall'Italia, ricca di partecipazione straniera e di iniziative: un'esposizione che consigliamo di visitare attentamente.

P. M. BARDI

(R I S T A M P E)
M O N Z A 1 9 3 0

(*Da «Belvedere» n.* 4, *aprile* 1930)

Chi volesse discutere questa esposizione di arte decorativa dal punto di vista del gusto europeo si vedrebbe svanire fra le mani l'argomento, e gli cadrebbe ogni velleità di polemica: a Monza, i costruttori e gli artisti italiani sono uomini troppo candidi, contro i quali, come sempre contro l'innocenza, si spuntano tutte le armi. Erode non fu soltanto crudele, fu anche uno che perdette tempo e fatica.

Escludiamo, naturalmente, gli ordinatori di certe sale — la sezione dei metalli, la mostra grafica, la sartoria, e gli architetti della casa elettrica — cioè gli uomini che lavorano da anni nel solco di una modernità viva e coerente: Cuzzi, Chessa, Turina, Sironi, Terragni, Figini, Bottoni, Rava, Larco, Maggioni...

Non rincorreremo, dunque, lungo le sale, con la gamba di legno e la frusta dello Scannabue, quelli che han preferito cogliere la loro ispirazione, come una violetta appassita, tra le pagine delle riviste tedesche arretrate, o calcare con passo da bersagliere le strade percorse, facciamo un caso, dai mobilieri inglesi dell'ottocento. Se anche non fossimo così spietati, e ci limitassimo a riferire, che nella sala dei marmi abbiamo invano atteso il morto e che ci siamo poi accorti che tutto era stato disposto per la rappresentazione della «Partita a scacchi»; se dicessimo che sullo scalone ci sembrava di andare per uno scenario dell'«Ufa»; se scrivessimo cose di questo genere, dovremmo sempre concludere che ai costruttori italiani, di Monza beninteso, manca qualunque spirito di iniziativa, e la volontà di sboccare in un arte decorativa moderna.

Preferiamo che queste considerazioni restino, per amor di patria, nella forma e nei termini nei quali le abbiamo accennate; anche perchè la Germania con i suoi pentolini, i ferri da stiro, gli strumenti chirurgici offre lo spunto a paragoni troppo mortificanti: quella Germania che è risorta dal disastro della guerra — diciamolo anche a costo di ripetere un luogo comune — e che è riuscita ad imporre all'Europa lo stile di un popolo creatore, irrigidito in una coerenza che ha qualcosa di fatale.

I tedeschi, in confronto ai francesi, ai belgi, ai brasiliani, agli ungheresi, agli inglesi di Monza, rappresentano veramente gli attici dell'Europa moderna. I tedeschi, e gli austriaci: sia detto con buona pace di tutti.

E' l'impegno della vita moderna contro i divertimenti e le dissipazioni del neoclassicismo impotente e cortigiano.

Ai partiti di questa tendenza noi chiediamo come siano riusciti a spezzare il catenaccio del II articolo del regolamento della mostra: «L'esposizione accoglierà soltanto manifestazioni d'arte decorativa e industriale assolutamente moderne e attuali per uso e destinazione, che abbiano nobiltà di concezione e di esecuzione e che rispondano ai criteri del programma. Sono escluse le copie e le contraffazioni dell'antico...».

Vorrà dire che a Monza le copie e le contraffazioni di neo-classici le avremo viste soltanto noi.

PITTURE MURALI NEL PALAZZO DELLA TRIENNALE

La pittura murale è all'ordine del giorno. Il desiderio di abbandonare il quadro di cavalletto per concentrare l'attività pittorica sulle pareti è sentito da tempo, e non soltanto in Italia. Nel Palazzo del Parco di Milano il problema è stato affrontato traverso una prima realizzazione.

Per merito della Triennale è stato possibile passare da una fase di discussione (discussione alcuni anni fa proposta dal giornale « Belvedere ») a una fase di esperienza condotta con mezzi assai imponenti.

Ma dobbiamo subito affermare che il risultato non ha superato il valore di un tentativo sperimentale. Non si può certamente parlare di risultato positivo. Per conto nostro si è sbagliato credendo all'esistenza di un eccessivo numero di pittori capaci di cimentarsi nella prova murale. Trenta artisti sono molti, peggio se la selezione è stata cattiva. Se proprio trenta doveva essere il numero dei pittori, ci pare che si sarebbe dovuto tener conto, in un quadro più nazionale, delle personalità migliori: cioè, andavano prescelti i trenta più capaci. Invece pare che nella graduatoria della pittura il comitato, in alcuni casi, abbia addirittura cominciato a scegliere seguendo a ritroso il cammino della graduatoria. Negli ambienti vicini al Comitato si dice che dovette pervenire alla scelta che si discute, per quelle inevitabili pressioni di ordine organizzativo che sembrano una soggezione fissa nel mondo artistico. A noi non risulta che il Sindacato degli Artisti abbia questa volta la più piccola colpa. Crediamo piuttosto che le ragioni stiano in un campo molto più ristretto, individuabili soltanto nei piccoli cerchi delle clientele personali.

In una mostra internazionale il criterio di responsabilità doveva essere più vivamente sentito, e il terreno nazionale poteva offrire una media di elementi facilmente superiore.

Questo non è stato ancora detto pubblicamente, per quella mania di tenersi in corpo le cose e di dirle sottovoce con piccole dosi di malignità. E' bene dirlo sinceramente: alcune pareti sono veramente desolanti.

La sproporzione di statura tra gli artisti che si sono impegnati crea innegabilmente uno stato di confusione pericoloso a un chiaro indirizzo del pubblico, ottenendo in tal modo il rovesciamento dei fini che si proponeva un tale tentativo in sede di Mostra d'arte decorativa.

L'articolo in proposito di Ojetti sul « Corriere della Sera » che ha svisato interamente i risultati, ne è la prova più evidente.

L'esperimento è poi sciupato dal punto di vista tecnico in quanto le condizioni delle pitture sono veramente pietose, e ciò non è incoraggiante se la Triennale intendeva attuare la campagna per la pittura murale. La pittura di Carrà, una delle pareti più importanti, è rovinata da visibilissimi trasudi che la offuscano e la alterano in un modo così desolante che soltanto un artista il quale abbia amore per il suo lavoro può comprendere. Il risultato tecnico ha una grande importanza nel fascino misterioso dell'opera d'arte; i committenti non dovevano certo trascurare questo importante fattore e non dovevano porre gli artisti nella condizione svantaggiosa di dovere dipingere su muri umidi.

Ritornare ai muri, va bene; ma bisogna ritornare ai muri con tutti gli attributi e il desiderio di volontà del proprio tempo. Però la definizione *ritorno* può creare subito uno stato d'animo riflesso: i grandi esempi del passato inceppano la fantasia creativa. Ne nasce una visione preconcetta; tre, quattro, cinquecento, o Pompei, sorgono davanti con il loro gusto nel comporre, nel chiaroscurare, nello scompartire: e persino l'arcadia con tutto il suo bagaglio rettorico.

E' il caso di Fumi e di molti altri che tentano di portarci indietro, in un accademismo che è costato all'Italia qualche secolo di ritardo nella pittura europea.

E' il culturalismo rettorico di un postdannunzianesimo che tenta di risommergerci.

Il problema della pittura sulla parete è un problema di architettura. Si deve accordare la pittura all'architettura; in altre parole cercare un'armonia tra l'artista architetto e l'artista pittore. Chiamare dei pittori ad affrescare muri è, innanzi tutto, un atto di stima e di intesa artistica. Anche chi accetta l'incarico di affrescare deve intendersi e stimare l'architetto.

Esempi evidenti: la scultura equestre del Melotti partecipa esattamente allo stato d'animo che crea l'ambiente; la deliziosa pittura di De Amicis, specialmente come ci appare dallo scalone, è invece spaesata sotto l'architettura pesante e volgare.

Nel palazzo la pittura non ha funzione collaboratrice con l'architettura: si tratta di muri messi a disposizione di artisti. Un edificio con pitture va pensato, progettato, realizzato, partendo dall'idea che l'edificio ha pitture. Codesta è una mancanza: e è un peccato che la si debba rilevare proprio in occasione del primo e più grande esperimento di un ritorno alla pittura murale. Il risultato più certo è forse quello della prova tecnica di dipingere sui muri. Ma ciò per la ristrettezza del tempo. (Per il collocamento degli affreschi forse, il comitato non conosce quella buonissima regola leonardesca che una pittura va veduta alla distanza di sei volte la sua altezza: e come è possibile nelle gallerie strettissime osservare pitture?).

D' altra parte l' architettura neo-neoclassica di Muzio non poteva creare ambienti favorevoli a un' arte liricamente moderna. Il pasticcio culturalista nasce da qui, e la questione stessa degli accostamenti casuali di pitture dissonanti e di valori enormemente disuguali avviene nel solito e nel peggiore dei modi di una qualunque esposizione di tele.

Mancato l'ordine informatore di un assieme, a noi non rimane che accostarci alla parete e osservarla singolarmente come fatto pittorico in sè.

E allora dovremmo rifare le osservazioni che si fanno in miglior modo, e in sede più adatta, nelle esposizioni di quadri per la pittura di Carrà, di De Amicis, di Cagli, di Campigli, di De Chirico e anche di Severini se pure lo vediamo qui con un mosaico.

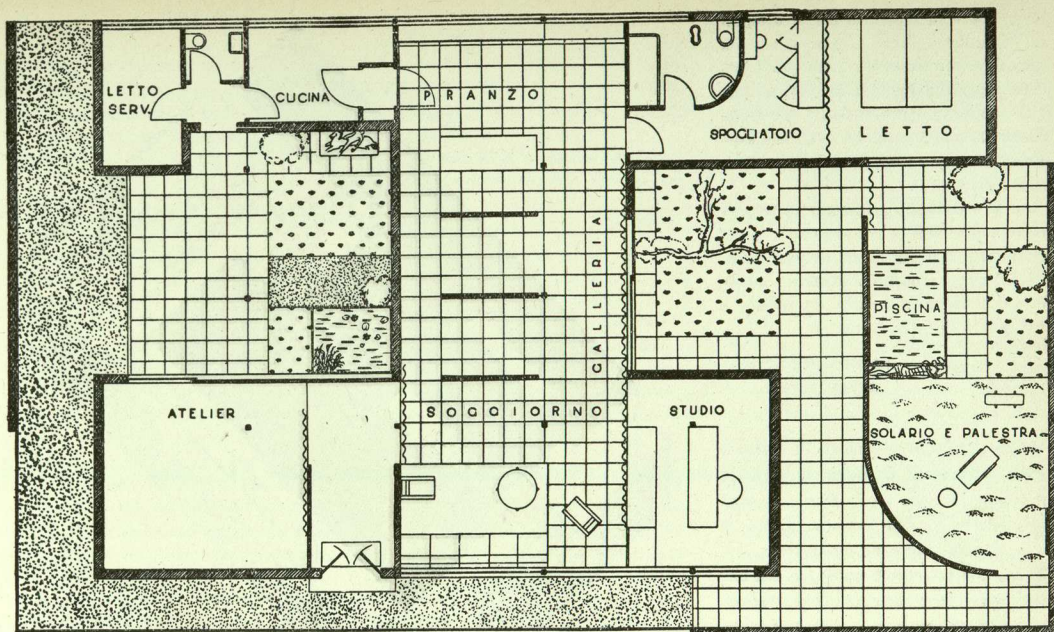
Questa esperienza murale ci lascia quindi nei singoli mondi di una fantasia individuale e di nuovo non resterebbe che la misura metrica della superficie.

A noi interessava segnalare l'importanza dell'esperimento, gli errori accaduti, la necessità di discutere a fondo, partendo dai muri della Triennale, il problema di un ritorno alla pittura murale.

VIRGINIO GHIRINGHELLI

CORSIVO N. 6

Un romanzo che si scrive o una parete che si dipinge, sono un monologo quando non sono un dialogo — qualche volta se la fantasia ci abbandona si scrive invece un diario nei libri o sulle pareti.

C. C.

V. Triennale - Arch. Figini e Pollini - Pianta della villa studio per un artista.

VILLA - STUDIO PER UN ARTISTA

A tre anni di distanza dalla « Casa elettrica » (Triennale 1930-VIII) la « Villa-studio per un artista » presenta oggi con maggiore evidenza quei caratteri di evoluzione e differenziazione, nel senso latino e mediterraneo, che distinguono attualmente una parte dell' architettura nuova.

Influssi e ricorsi di una civiltà mediterranea a tale differenziazione hanno contribuito; un contrasto Nord-Sud si va sempre più accentuando in seno alla moderna architettura europea. (All'estero le opere di Mies van der Rohe e l'ultimo Corbusier ne portano le tracce inconfondibili).

Logicamente, istintivamente, i popoli latini, la giovane architettura italiana soprattutto, puntano su questa differenziazione classica, solare, antinord, del razionalismo. Differenziazione che tende sempre più a sottomettere il funzionalismo della materia al funzionalismo dello spirito, a dotarlo di norme e di ritmi classici (una rinata classicità spirituale influenza oggi l'Europa e il mondo, dalla politica alle arti), a determinare una « *tendenza nella tendenza* ».

Funzionalismo classico. Che è infinitamente diverso, antitetico anzi, al classicismo accademico rifatto attuale da contaminazioni formalistico-razionali.

Nella « Villa-studio per un artista » il ritmo è determinato dagli intervalli costanti (cioè dal numero); gli spazi ritmici si seguono lungo le prospettive dei pilastri, evadendo dall'interno verso l'esterno.

La costruzione è stata realizzata mediante una struttura in acciaio; i pilastri a sezione quadrata risultano dall'accostamento di due profilati a U collegati fra loro; lo schema della disposizione dei sostegni verticali si risolve in un reticolo a intervalli costanti nelle due direzioni ortogonali.

La ricerca di dare alla casa una maggiore intimità — ricerca contemporanea a quella dell' adattamento all' ambiente circostante (alberi, cespugli, prati, atmosfera) — ha portato a limitare le aperture verso l'esterno, e ad aprire sugli spazi a cortile grandi pareti scorrevoli di cristallo, orientate in modo da evitare l'insolazione estiva.

Nel primo cortile semicoperto (cfr. l'impluvio pompeiano, il « patio », il cortile della Ca' d'Oro) al di là di una vasca con piante acquatiche, dei cespugli, e del rettangolo di prato, è posta come fondo prospettico, sull'asse visuale dall'ingresso, una scultura a due colori, illuminata dall'alto.

Il secondo cortile si sviluppa su tre lati (due pareti piene, una di cristallo) attorno a un grande pruno rosso che ne forma quasi il centro; sul fondo un muro più basso, affrescato. Al di là un cortile chiuso, con piscina di marmo disposta in corrispondenza alla grande portafinestra della camera da letto. Distesa sull'orlo della vasca una statua policroma, ai lati una zona di prato e cespugli, e un solario a settore di cerchio con piccolo reparto-palestra per la ginnastica.

Ritorno della statua e dell'affresco nell'architettura modernissima. Si è qui cercato di raggiungere una armonia classica con la studiata collocazione (prospettica, su un fondale di valore uniforme) della scultura nello spazio (architettonico), e una armonia cromatica col riprendere nella statua i contrasti di colore dell'architettura-ambiente.

Una collocazione dell'affresco nello spa-

zio prima, e in superficie poi, si è tentata, isolandolo perchè vivesse a sè vita propria anche come arte pura. (Non crediamo oggi alla «pittura decorativa», ma alla «pittura» senza aggettivi come crediamo alla «architettura» e non alla «decorazione»; all'«arte» e non alle «sottospecie dell'arte»).

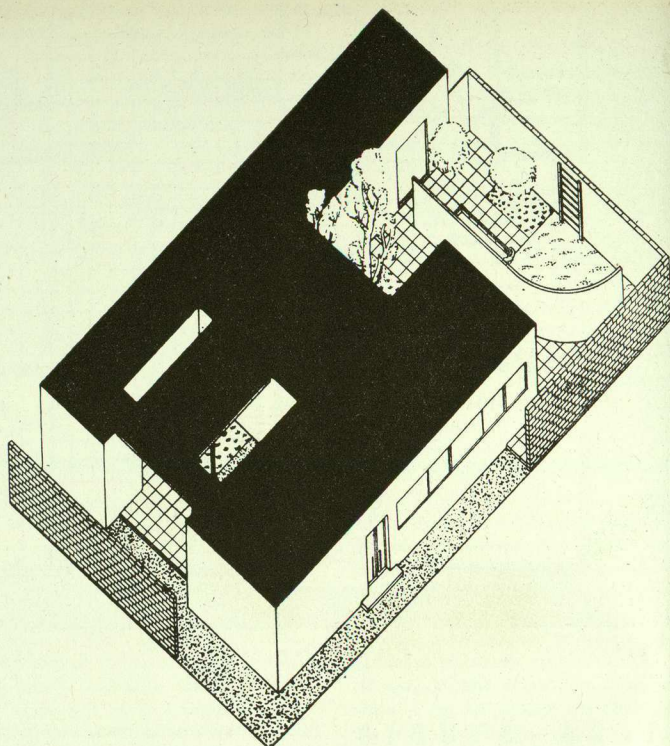
Qui si è collocato l'elemento «affresco» come «materiale di rivestimento», il più ricco certo e il più nobile di tutti i materiali; come «superficie colorata» (avente valori spirituali propri), da situare e valorizzare in maniera nuova.

GINO POLLINI
LUIGI FIGINI

Tutto bene, e la casa-studio di Pollini e Figini può essere un punto di partenza per chiunque oggi voglia farsi una casa.

Guardando (e con molto desiderio) la casa non da pittore ma da scrittore, penso che non potrei scrivere di faccia a una parete di vetro, come non saprei scrivere all'aperto. Forse per i pittori e scultori è un'altra faccenda. Tuttavia ricordo che una volta Arturo Martini m'ha detto che non poteva lavorare negli studi con lucernario, perchè gli pareva che il Padre Eterno stesse a guardarlo dall'alto*; e questo naturalmente: gli metteva soggezione. Se Figini e Pollini creeranno della loro casa-studio una variante dedicata agli scrittori, si ricordino che lo scrittore ha bisogno di un angolo chiuso, protetto, garantito; insomma, di una* tana.

Quanto alle pareti mobili che sono destinate ai quadri, per conto mio le sostituirei con scaffalature a doppia faccia per i libri. Credo che tra qualche anno nessuno più appenderà un quadro a una parete. Aversi dattorno tutti i quadri che si possiedono, da vedere continuamente, e tutti insieme, è come se uno avesse tanti grammofoni che continuamente facessero sonare tutti i suoi dischi. Chi ha dei quadri, deve tenerli come i pittori tengono le loro tele; voltate e accatastate una addosso all'altra, appoggiate a una parete; e quando si vuol vederne qualcuna lo si va a tirar fuori dalla catasta.

Bellissimo nell'insieme di questa casetta è il suo senso strofico; il suo spirito assolutamente antiborghese; la ritrovata continuità tra l'esterno, l'interno, e tutta l'aria fino al cielo. M. B.

Arch. Figini e Pollini – Villa studio per artista.

TAVOLO DEGLI ORRORI

A un certo momento del secolo scorso, quando dell'idea architettonica si era perduto persino l'odore, nacque l'architetto culturalista. Nacque, forse, nel botteghino d'un rivendugliolo di stampe antiche da padre eclettico e da madre accomodatutto.

Crebbe, il piccino, con il latte di cento balie, e alla scuola con le lezioni di cento precettori: il ragazzo doveva immagazzinare nella sua zucca un'enciclopedia di nozioni architettoniche.

«Conoscere», fu questo il motto che il giovinetto incise nel suo ex-libris. *Comporre, fu questo l'impegno che egli si assunse di fronte al prossimo. Erigere case, fu questo l'incarico che l'attonita borghesia, fiduciosa di lui, affidò al nuovo leone.*

Ogni uomo ha nel capo il suo paradiso, composto delle sue preferenze ideali, dei suoi amori, delle sue sottili e godute conquiste morali: così l'architetto culturalista ebbe il suo paradiso. Non si ebbe mai la chiave di quel limbo misterioso.

La storia del gusto, per suo conto, indagò per rivelare quel patetico mondo: ma fu tempo perduto. Abbiamo noi, oggi, il privilegio di svelare quel segreto.

E' andata così: abbiamo ammazzato l'architetto culturalista, gli abbiamo aperto il cranio, e abbiamo accuratamente ricavato tutto il suo paradiso mentale. Lo abbiamo ricomposto minuziosamente e fotografato, per darne notizie ai nostri lettori.

Quel che raccontiamo avvenne tre anni or sono, nella famosissima esposizione di architettura razionale realizzata alla «Galleria d'Arte di Roma». Di questa mostra molti si sono dimenticati, altri fanno finta che non sia mai avvenuta, altri ancora cercano di far credere che le cose andarono in maniera differente.

Ma la famosissima esposizione è più viva che mai. Ecco che l'elemento fondamentale, il «tavolo degli orrori» ci serve oggi per risparmiarci un lungo articolo. Abbiamo aggiornato il «Tavolo degli orrori». Si diverta il nostro lettore.

P. M. B.

LA MOSTRA DEL "CIRPAC,,

L'attività dei Congressi Internazionali di Architettura Moderna ebbe inizio nel 1928 con una riunione preliminare tenutasi al castello della Sarraz (Svizzera); i più noti architetti d'avanguardia europei, fra i quali Le Corbusier, Gropius, Bourgeois, vi parteciparono. Nel corso di questa prima riunione — in seno alla quale l'Italia era rappresentata da Sartoris e da Rava — vennero fissati i punti fondamentali del programma dei Congressi.

Uno degli scopi del C.I.R.P.A.C. fu quello di stabilire una «sintesi della città». Per facilitare la soluzione dei problemi complessi che si presentavano, il lavoro venne diviso in categorie ben determinate, per ciascuna delle quali doveva essere anzitutto raccolta una documentazione.

Il 2° Congresso, tenutosi a Francoforte nel 1929, si occupò tra l'altro del problema della cellula d'abitazione economica: «La casa minima». Sulla base della vastissima documentazione presentata — che si trova raccolta nel libro «Die Wohnung für das Existenzminimum» — è stato possibile stabilire dei concetti positivi sulla «casa minima», concetti che hanno condotto a importanti risultati pratici. Da tali studi è apparso evidente come la costruzione degli appartamenti minimi, salubri ed economici, era difficile da realizzare finchè non fosse stato determinato il modo razionale di costruire i quartieri.

Il 3° Congresso — tenutosi a Bruxelles nel 1930 — si occupò appunto dei sistemi di raggruppamento degli alloggi: «Lottizzazione razionale». Uno dei punti più importanti discussi, e sul quale presentarono importanti relazioni Le Corbusier, Gropius e l'americano Neutra, fu quello dell'altezza più conveniente per i fabbricati: case basse, medie, o alte? I lavori del Congresso e i documenti presentati vennero raccolti e riprodotti nel libro: «Rationelle Bebauungsweisen».

Seguendo un logico sviluppo di ricerche e di pensiero, il 4° Congresso — che sarà tenuto quest'anno ad Atene — avrà come tema: «La città funzionale»: questo argomento sarà all'ordine del giorno anche nel congresso successivo. L'espressione «città funzionale» vuole significare che le funzioni essenziali della città: *abitazione, lavoro, svago*, collegate fra loro dall'elemento *traffico*, devono portare alla determinazione delle forme dell'agglomerato urbano. Per giungere a stabilire i principi della «città funzionale» si è considerato indispensabile, prima di tutto, raccogliere i dati che si riferiscono alle città esistenti.

Questi studi — che riguardano numerose città europee, americane, e anche asiatiche — costituiranno la base fondamentale di ogni ricerca successiva riferentesi all'organizzazione della città.

Il materiale e gli studi del C.I.R.P.A.C. vennero presentati in Italia traverso due Mostre della «casa minima» e della «lottizzazione razionale» tenute a Milano (1931-1932) e a Bologna (1933).

Alla V Triennale i Congressi hanno ora organizzata una mostra di fotografie di opere realizzate dai membri dell'Associazione. Sono presenti architetti di 11 nazioni: Svizzera, Germania, Spagna, Olanda, Finlandia, Francia, Ungheria, Belgio, Polonia, Stati Uniti d'America, Italia. Citeremo: Hubacher, Steiger, Moser, Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Mendelsohn, Sert, Byvoet, Duiker, Aalto, Le Corbusier, Molnar, Bourgeois, Syrkus, Neutra. Il gruppo italiano è presente con Bottoni, Figini, Frette, Griffini, Libera, Lingeri, Pollini, Ridolfi, Sartoris, Terragni, Vietti.

Da questa Mostra appaiono evidenti dati di fatto che si prestano a considerazioni di particolare importanza.

Si può infatti constatare come le ricerche per la nuova architettura si svolgano in un clima europeo. Le opere degli architetti dei vari paesi nascono nell'ambito delle tradizioni e dello spirito nazionale; i risultati positivi ottenuti trascendono però i limiti della nazione in cui furono raggiunti ed hanno valore universale. Non può un popolo trascurare questi valori senza rischiare di trovarsi fatalmente alla retroguardia del pensiero.

Questi risultati positivi si identificano quasi sempre e soprattutto nello sviluppo e nella creazione di nuovi schemi architettonico-costruttivi; ossia nella determinazione dei *rapporti spaziali di reciproca collocazione e collegamento* fra le «murature di protezione e di divisione» e l'«ossatura» (cfr. Villa Savoye, Villa Tugendhat).

E ancora: una base comune di collegamento fra le opere esposte è data dalla realizzazione del *principio razionalista*, inteso come necessità di un armonico collegamento tra il fatto costruttivo (struttura), il fatto estetico (rapporti di volumi e di linee), e il fatto pratico (destinazione) di un edificio. Tale principio è, e deve restare, alla base di ogni ricerca in atto per la realizzazione dell'architettura contemporanea.

GINO POLLINI

C O R S I V O N. 7

Il rimbrotto contro coloro i quali persistono a camminare a ritroso del tempo, costruendo all'insegna degli stili passati è ormai fuori di moda: un poco perchè l'architetto retrospettivo sta scomparendo ,un poco perchè il pubblico ha imparato a deridere gli invertebrati. Tuttavia ogni tanto ci si imbatte in certa edilizia così irritante che pare di mancare a un dovere a non denunciarla. C'è sempre qualcuno che va oltre i limiti.

Giorni sono stella nera *su «Il Lavoro» coglieva in fallo un architetto che aveva ricostruito una Chiesa nei pressi di Rapallo, in stile rinascimentino. Il figlio del costruttore, pure esso (purtroppo) architetto replicò con una lettera per specificare che non si trattava di un'opera rinascimentino, ma di una rarità modernissima in stile «medioevale, e precisamente romanico con elementi gotici», e allo scopo di edificare il lettore del giornale genovese raccomandava di pubblicare le fotografie dello stato della Chiesa demolita e lo stato della Chiesa rifatta dal padre. L'impudenza ormai arriva fino al punto di tentare il colpo di mano, speculando sull'ignoranza. La vecchia facciata era pulita, semplice, espressione del buon senso di un capomastro senza pretese ma senza il cervello annebbiato dagli album delle scuole di architettura. La «nuova» facciata: la solita stupidità architettonica.*

Avevamo appena finito di leggere l'episodio, e appena eravamo ribolliti, quando una lettera ci avvertì misteriosamente (come in un romanzo giallo) di recarci d'urgenza verso il Forte Bravetta, oltre la Madonna del Riposo: qualche cosa di grosso stava per accadere. Andammo. Una triste giornata. Non c'è un termine per classificare l'architettura che abbiamo veduto. Si tratta della sede di un convento, del «Monastero provinciale di Nostra Signora di Carità del Buon Pastore».

Un castello incantato, un rifugio di maghi, draghi, serpenti dalle diecimila teste? Impossibile a definire. Impossibile a descrivere: mancano i termini, manca la possibilità d'un riferimento. Il parto è fantasticamente mostruoso. Un contorcersi di cornici, timpani, palle, archi, colonne; un inseguirsi di nicchie, ringhiere, mensole; uno svariare di materiali; pinnacoli, campanili, finestre di cento dimensioni, affari diversi tutti inconcepibili.

Il lettore ha capito si tratta di un nuovo edificio di Armando Brasini.

P. M. B.

PADIGLIONE DELLA STAMPA

La mostra della stampa alla Triennale costituisce un equivoco come programma d'esposizione e una occasione mancata come attuazione pratica. L'equivoco è annunciato nello stesso titolo, che autorizzava i grafici a sperare in una mostra sinceramente dedicata alla loro arte, come ad una delle arti minori. Invece per il direttorio, stampa è principalmente sinonimo di «giornale»: cosa che con l'*arte* grafica ha niente di comune, perchè il giornale, nel caso nostro, è considerato sotto la specie politica e lirica.

Quale apporto provenga da questa attività all'assunto dell'arte decorativa moderna, chiunque può vedere da sè: e a chi si meravigli di avvicinamenti tanto strani, basterà ricordare in quale conto sia tenuta l'arte grafica, tra noi, in fatto di esposizioni e di comprensione, e quali risultati si ricavino da tale atteggiamento.

L'esperienza di Monza 1930 non ha servito. In quella occasione la mostra grafica è stata pretesto per esercitazioni spiritose di «architetture metafisiche», cornice esuberante a un contenuto melanconico; a Milano, l'ambiente non è più adatto di allora alla presentazione di stampati e in più la mostra ha servito a manifestazioni che per l'arte grafica sono irrilevanti.

Recriminabile fatto, perchè, anche senza voler sopravalutare la tipografia, non si può disconoscere la necessità della sua coerenza col gusto dell'epoca e delle altre arti, per la forza propagandistica che è contenuta nella sua universalità.

Il direttorio stesso ha mostrato di averlo inteso, sforzandosi di dare agli stampati e alla propaganda della Triennale un aspetto «alla giornata»: se poi gli uni e l'altra hanno tradito l'intenzione, con le loro attuazioni di gusto, diciamo, dubbio, l'importanza del riconoscimento non ne viene diminuita.

In sott'ordine a questo, due fatti imponevano una sezione seria, competente dedicata all'arte tipografica: — la rarità, in Italia, di mostre grafiche organiche e rigorose; l'essere la tipografia nuova, sempre in Italia, troppo lontana da quella maturità che sola potrebbe legittimare un disinteresse propagandistico.

Ammesso, sebbene non sia facile ammetterlo, che si fosse ritenuto giovevole e logico inserire in una «sagra» dell'arte decorativa la mostra del giornale, per rinnovare il fatto di Colonia e Barcellona (ricordare: si è trattato allora di due mostre ben diverse, una tecnica del ramo, l'altra supremamente eclettica — riflettere su quanto abbia perduto in efficacia la propaganda politica di allora, quest'anno XI, con la Mostra della Rivoluzione aperta e nel clima filo-fascista dell'Europa) si sarebbe dovuto evitare ogni equivoco: al giornale ed alle manifestazioni che ne derivano, l'intero padiglione di Baldessari; all'arte grafica, anzi alla tipografia, matrice di tutte le altre «arti» grafiche, uno spazio conveniente nella mole muziana.

Nel pasticcio del Padiglione della Stampa, la tipografia rimane in sott'ordine e si vede tolta la sua autorità.

Dobbiamo concludere: ignorare quest'arte «minore» sarebbe stato preferibile al presentarla in modo tanto poco coerente con la sua importanza e con l'apporto che all'arte decorativa può provenirne.

Su presupposti programmatici di questa consistenza, erano impossibili delle attuazioni pratiche documentate sulla tipografia attuale. Difatti la mostra è una copia mediocre delle solite mostre: a parte il fatto dell'irrazionalità architettonica, della illuminazione insufficiente dove (mostra della fotografia) non è addirittura contraria.

Si è dimenticato che la tipografia nuova, in Italia, è ancora in una fase polemica: che la situazione grafica nel 1933 è quella dell'architettura nel 1928-29. Eppure bastava richiamarsi ai due assunti della Triennale — risposta documentata ai negatori di uno stile del nostro secolo; opera di propaganda sulle masse e di coordinazione dei produttori — per inquadrare con la maggiore evidenza programma e attuazione della mostra che ci interessa.

Tipografi d'avanguardia con esemplari lavori, presentati genere per genere — attuazioni moderne di stampati d'uso comune, con i prodotti correnti accostati alle nuove interpretazioni, mediante accorgimenti grafici che rendessero chiari a tutti le ragioni ed i risultati della tipografia nuova: pagine di cataloghi come sono e come dovrebbero essere, pagine di riviste neoclassiche e pagine di gusto vivo.

Altro indice dell'impreparazione, è l'assenza di una mostra dei caratteri: elementi essenziali nella tipografia ed interessantissimi come dimostrazione di tendenze, perchè le fonderie hanno una sensibilità acuta dei bisogni moderni e creano per tempo i tipi nuovi. Un invito chiaro, concreto: e le fonderie avrebbero mandato molto materiale, anche appositamente studiato in quei loro reparti preparatissimi, per valore di collaboratori ed efficacia tecnica, allo studio delle estetiche grafiche e delle intelligenti applicazioni dei tipi.

Inquadrata in una sezione così predisposta, anche buona parte della mostra fotografica — nella quale la scelta del materiale doveva essere condotta con criteri più rigorosi e moderni: più «grafici» — avrebbe raggiunto un significato concreto e attuale.

Riflettere sulla possibilità di accostarsi a nuove forme, a nuove idee, di documentarsi su nuovi impieghi, per quegli artisti plastici e quegli architetti che in numero sempre maggiore diventano i collaboratori della tipografia, e ai moduli tipografici sono spinti dalle direttive dell'arte attuale.

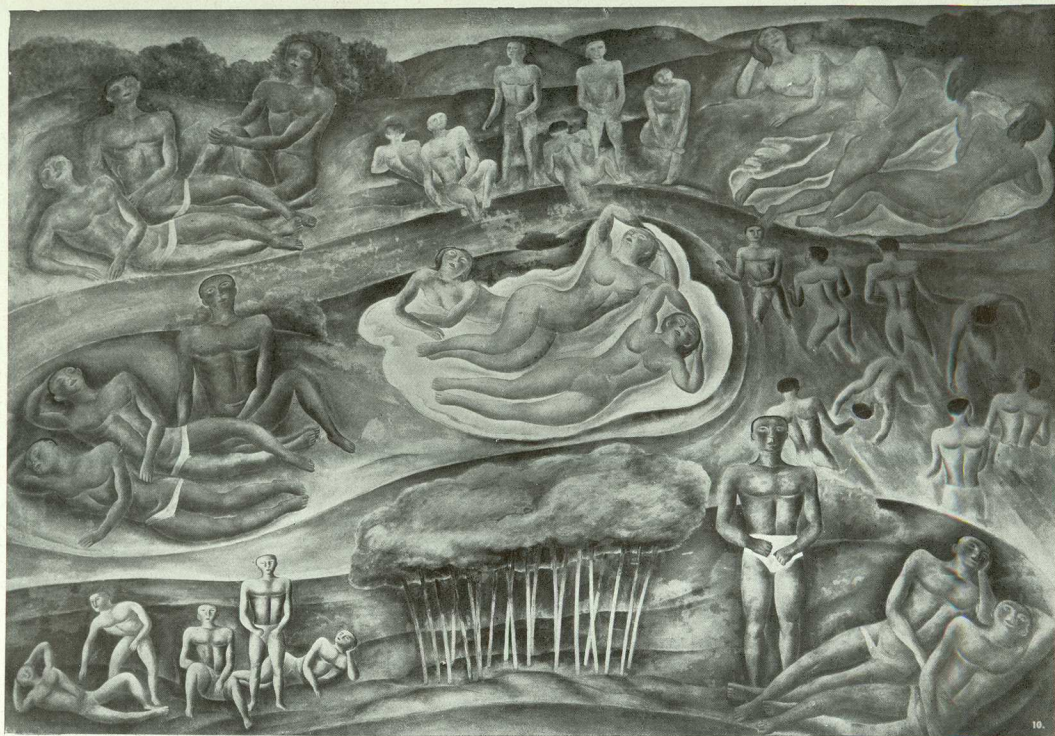
Riflettere sulla suggestione da questo mondo mal noto esercitata sopra il pubblico: committente che impone troppo spesso il proprio gusto, per ignoranza, indeciso e misoneista.

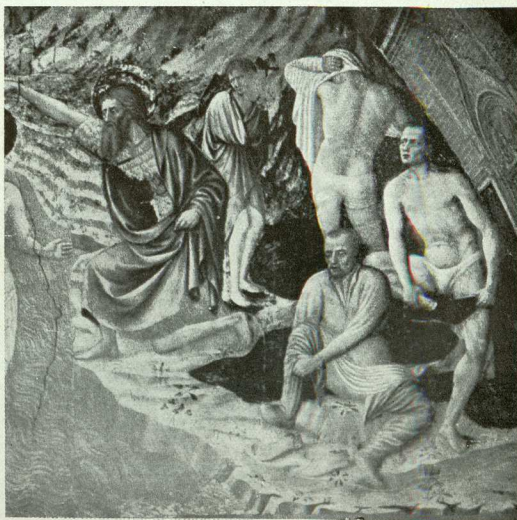
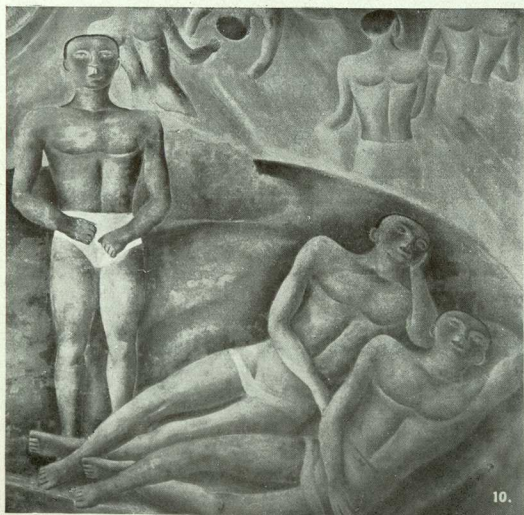
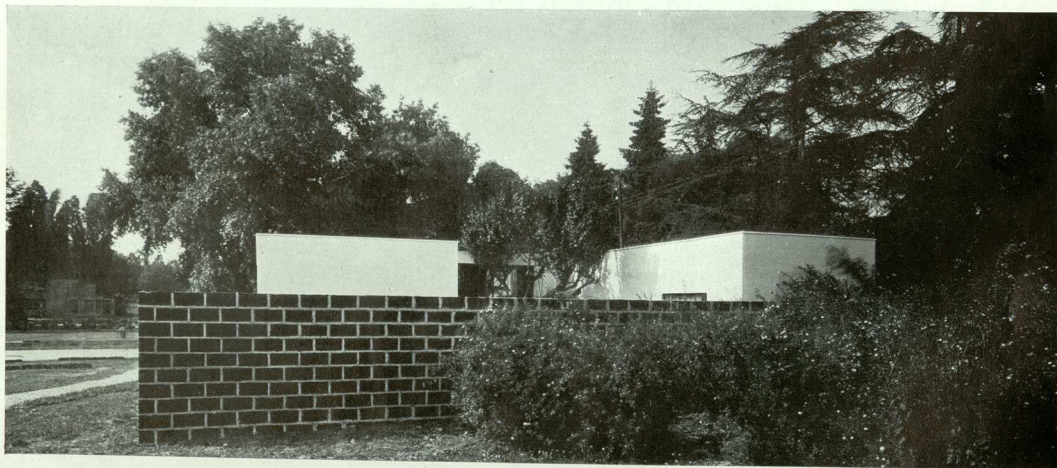
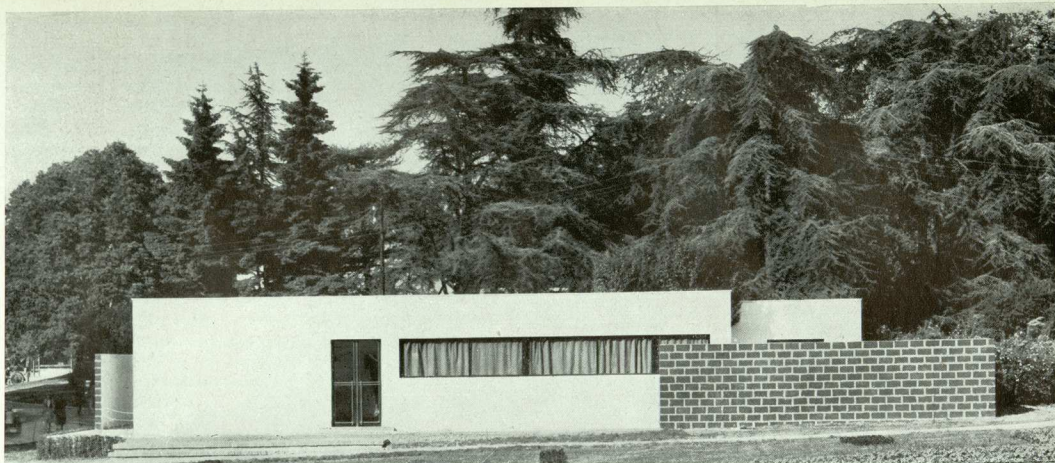
Tutti risultati raggiungibilissimi al patto che le idee fossero state chiare e annuciate a tempo opportuno.

Perchè chi sia appena al corrente della nostra situazione grafica, sa benissimo come il materiale sufficiente non si trovi nella produzione normale: ma debba essere preparato traverso inviti, incarichi, concorsi.

E come s'è stimato imprescindibile aver presenti gli architetti esteri, non v'era ragione seria che sconsigliasse di fare altrettanto con i tipografi esteri. La Triennale doveva essere «europea» anche, e soprattutto, in quell'arte grafica che è la più europea delle arti e fra noi, la meno alla giornata. Soprattutto bisognava evitare la sezione tedesca così com'è stata attuata, per quanto rappresenta di sperequazione di materiale e d'umiliante confronto.

Con rammarico vivo si deve prendere atto di quale magnifica occasione è stata sciupata per situare l'Italia grafica, almeno come intenzioni, nel gruppo di testa delle nazioni europee: rammarico tanto più vivo, perchè questo si deve a un tremendo nemico di ogni cosa seria nel campo dell'arte: il dilettantismo.

GUIDO MODIANO

Cristoforo De Amicis - "Nudi al sole". Pittura murale nel Palazzo della Triennale (assieme e particolare).

Masolino da Panicale - Particolare dell'affresco "Il Battesimo" nel Battistero di Castiglione Olona.

V Triennale - Architetti Figini-Pollini - Villa-Studio per un artista - La fronte il retro - il fianco.

RIFORMA DELLE ESPOSIZIONI

L'apertura della Triennale di Milano ha riaperto una questione che per quanto si voglia far apparire inesistente o superata reclama più che mai di essere risolta: quella delle esposizioni. Innanzi tutto è necessario chiarire un equivoco. Esposizione è parola troppo vaga, che non ha confini ben determinati nei confronti di quella sua temibile concorrente che è la mostra. Perchè se è vero che esposizione è una mostra di uno o più oggetti, oggi elegantemente chiamati «pezzi», non si può negare che mostra sia a sua volta una esposizione, ecc.

Ecco perchè la Triennale, avendo nel suo programma la norma di non disgustarsi nessuno, ha preferito fare a meno dell'una e dell'altra parola e di chiamarsi così, semplicemente, come una nuova forza della natura. Ad ogni buon conto, quanto è detto per l'una può valere anche per l'altra.

Le esposizioni, come i poveri, ci sono sempre state, le avremo sempre con noi. Quello che c'interessa è di sapere sotto quale forma. Adamo cacciato dal Paradiso terrestre, prima di avventurarsi alla scoperta del mondo, fa l'inventario, diciamo la rivista, di tutte le sue ricchezze. Un cartoccetto di semi dell'albero del bene e del male a cui deve la liberazione, poi l'ormai inseparabile foglia di fico, infine Eva stessa, prodotto del suo costato, lacrimante e pronta a ricominciare. E' poco. Eppure l'umanità, con tutto il suo eterno fare e disfare, non avrà mai di più.

Sono passati molti secoli, migliaia di anni, e la terra rivive la sua avventura. E' il padre nostro Medio Evo che ridà un senso alle cose, si innalza sui meandri della filosofia per tornare ad abbracciare la vita. Il pane bigio non ha ancora perso i suoi elementi fecondativi, la lotta conosce ancora l'ebbrezza dell'urlo, la conquista violenta e cruenta conserva all'uomo il suo posto nel mondo animale. Iddio vive ancora sulla terra, e gli uomini vanno a lui recando sulle braccia protese i doni più belli. Le colonne di pellegrini che ascendono il monte salmodiando, le offerte posate sui gradini del tempio, gli exvoto alzati sulla folla come bandiere, sono le prime esposizioni nel nostro senso moderno, ancora mobili e vive. E il Signore giudica e sceglie dalla purezza della fede che ognuno porta con sè. Il premio è la sua grazia: felicità dell'animo, leggerezza dello spirito, senso di appagamento e di sopravvivenza nell'opera compiuta. Arte e religione sono una cosa sola.

Oggi improvvisamente il ciclo riprende. La rinascita fascista è il segno sicuro di un vasto movimento mondiale. Ma l'arte, che su questa via di libertà ha precorso la politica, par ora voglia ritirarsi, far marcia indietro, vergognarsi d'aver osato troppo. Invece, se la Rivoluzione deve continuare, non può continuare senza di lei.

Da un lato, bisogna perciò liberare l'arte dalle mura che l'imprigionano, restituirla alla strada, l'oggetto alla sua funzione. Insomma, identificare l'*esposizione* con la vita. E' la vita che deve diventare il quadro naturale dell'arte. Un passo indietro, e l'esposizione ritorna fiera, mercato, materia per il Pescatore di Chiaravalle.

Che cosa sono le fiere del libro — oggi si insiste per chiamarle feste, e non si capisce lo snaturamento, l'abbassamento che ne deriva — se non il tentativo estremo dei mille e mille «eroi» che attendono fra le pagine, per uscir dalla prigionia della bottega e rivivere a cospetto del popolo la loro gran giornata? E che cos'è la crisi del teatro se non la crisi delle mura chiuse, dell'aria vizza, dello spettacolo a ora fissa, solenne, fine a se stesso?

Nel celeberrimo Boul. Mich. parigino vi sono pittori che espongono i loro quadri all'aperto, attaccati ai muri delle case, alle porte, alle cancellate. E la gente si ferma incuriosita, sosta a lungo.

Che cosa importa se compra o no? Si son visti artisti ridere e saltare, o semplicemente soffermarsi commossi, all'esclamazione ingenua, all'interesse di un passante qualsiasi. Parlate con loro. Non è ammirazione che chiedono, bensì comprensione e simpatia.

E' falso dunque pretendere che sia l'uomo che deve andare all'arte, dopo aver indossato l'abito festivo, magari come complemento obbligato del biglietto a riduzione ferroviaria; ma è l'arte che deve muovere verso di lui, affrontarlo, fargli capire che al mondo c'è anche lei e che con lei non si scherza.

Precisamente: l'arte come necessità. E' tutta la mentalità corrente, quella dei dirigenti e degli stessi artisti, che va modificata a questo riguardo. Se non altro, il Fascismo dovrebbe aver insegnato questo agli artisti: che i piagnistei sono degni di chi li fa, e che gli uomini si conquistano con l'amore e con la forza. Sul terreno politico, infiniti giovani sono pronti a dar la vita per quest'idea meravigliosa di forza e d'amore: bisogna che gli artisti siano pronti a fare almeno altrettanto.

Non la vita chiediamo loro, ma un poco più di coraggio e di fede. Osserviamo quanto è successo negli ultimi mesi. Se c'era una istituzione nata sotto felici auspici, questa era la Triennale di Milano. Aveva rifiutato un palazzo reale e un parco meraviglioso, perchè ivi s'era sentita abbandonata, isolata, perchè irresistibile le era giunto il richiamo libero e tumultuoso della città.

Quale migliore occasione per far penetrare l'arte nuova, fascista, nella vita nuova, fascista, del popolo italiano? Invece, la prima cosa che ha creduto di dover fare è stata di crearsi un'altra prigione, mura in cemento armato, piloni piantati profondamente nel suolo, tutta l'apparenza dell'eternità immobile. Dicono che si tratti d'un brutto edificio. Non è una consolazione. La gente continuerà a muoversi liberamente in Piazza del Duomo e sul Foro Bonaparte, ma insormontabili barriere la divideranno da quello che dovrebbe esser diventato il nuovo cuore della città. E se vorrà entrare, dovrà passare per le forche caudine del *tourniquet* numeratore, biglietto d'ingresso alla mano. E' questa la cosa che non va.

Pure, i segni d'un cambiamento di rotta non mancano. Tutto può, anzi *deve* essere oggetto di esposizione, e oggi vediamo che alla Triennale si espongono in numero rilevante anche le case. La salvezza sta appunto qui, nell'allargare sempre più, sino ai limiti estremi, il concetto di esposizione. A poco a poco tutta l'Italia deve diventare una esposizione, cioè un modello, un esempio per tutte le altre nazioni, in ogni forma di vita e perciò di creazione e d'azione.

Il movimento che ormai s'è iniziato promette di estendersi. In molti casi l'esposizione ha già abbandonato le mura del palazzo, o del padiglione, è uscita nei giardini, ha abolito le porte, è ricorsa alla trasparenza aerea del vetro. Bisogna ora farla entrare nella vita corrente, d'ogni giorno. Sta agli uomini di buona volontà spianarle la strada.

FRANCESCO MONOTTI

CORSIVO N. 8

A noi la lotteria di Tripoli con annessi e connessi (descrizioni giornalistiche, cause giudiziarie, telegrammi di congratulazione, oroscopi, fotografie dei milionari, notti insonni, pasticci di divisione dei premi, ecc. ecc.) ha rivoltato lo stomaco.

P. M. B.

KAPPA ENNE

L'arte è.

Essa quindi non è altra cosa all'infuori di se stessa.

L'arte non è dolore, non è piacere, non è caldo, non è freddo. Essa non è in nessun modo un fatto umano.

L'opera d'arte non tollera la invadenza dell' autore. Essa non è responsabile di nulla di fronte al suo autore. Questi non è che il suo pubblico verso il quale essa non à rapporto alcuno.

Tanto più si comprende l'arte quanto meno vi è umanità.

Valore disgiuntivo della congiunzione e: *vi sono uomini* e *artisti.*

Musica = musica (1).

Bach si. Beethoven no.

Ogni cosa è uguale a se stessa.

Méta.
Una mostra di opere che non portino titolo, senza firma degli autori e senza nessun riferimento umano, distinte l'una dall'altra con semplici espressioni algebriche K, K_1, K_2......... K_n. *(Assumeremo* K_n *come espressione di questa idea).*

L'arte come universalità, che è il contrario di arte per tutti.

Il K_n *che una certa parte del pubblico ammette in musica, non è tollerato in pittura e non è visto in scultura.*

Bach può indicare la via a certi pittori; il primo De Chirico a certi musicisti (2).

Il pubblico abituato a un'arte narrativa, passa per scultura soltanto il pupazzettamento dell'umanità.

La statuaria greca, Michelangelo, ecc. sono le fabbriche più perfette di questi pupazzi.

Beethoven idem.

L'arte viene intesa dal pubblico come una sorta di antropomorfismo.

La gente passa indifferente davanti alla vittoria di Samotracia perchè è decapitata.

Scambiare l'arte con se stessi sarebbe il colmo della distrazione se non fosse il colmo della presunzione.

In Italia è fiorita ai tempi nostri una estetica della mezza misura per cui l'arte non sarebbe l'uomo, nè la natura, ma un equivalente artistico *dell'uno e dell'altra. Questa posizione è inutilmente concettuale e non riesce a tradurre se stessa.*

Beethoven ha iniziato e Debussy ha chiuso l'età medioevale della musica.
In questo periodo gli uomini hanno lottato con accanimento per contendere all'arte il diritto di essere se stessa.

Arte non è espressione di stato d'animo, non è interpretazione di una realtà visiva, non è illustrazione, non è cronaca.

Realtà visiva presa come realtà cosmica. Tutta la pittura fino a certo cubismo non è che il frutto di questo abbaglio.

Il futurismo non ha fatto che girare attorno al pupazzo: il cubismo lo à sezionato.

La strada del K_n *conduce alla impopolarità.*

A quarant'anni, rispettabili ingegni italiani, tedeschi e francesi, giunti sulla porta che si spalanca davanti all'abisso del K_n, *sono retrocessi in preda al terrore. Di ritorno nelle case della convenzione, essi hanno detto che l'arte astratta è da considerarsi superata.*
Ciò ha una curiosa analogia con la storia dell'uva e della volpe.

La « deformazione » in un'arte che ha ancora per base la realtà visiva, è per lo meno inutile quando non è ributtante (1). *Raffaello era logico.*

Realtà visiva, pupazzo, stato d'animo, illustrazione, cronaca: antropomorfismo, ossia eterno umanino.

*Arte è liberazione dall'*eterno umanino.

De Chirico, nostro e suo malgrado, è sempre schiavo.

Morto Claudio imperatore, Plauto lo condanna all'inferno, intento per sempre a giocare ai dadi con un bussolotto senza fondo.
Wagner ha speso in questa condanna tutta la vita.

L'arte è maschio e agisce sull'uomo che è femmina.

E' soltanto la convenzionalità che fa apparire la verità come paradossale. Esiste piuttosto una verità paradossale *che è appunto la convenzionalità.*

Che cosa sarà l'arte se non è umanità? Arte.

Una idea musicale. *Ciò è di più facile immaginazione che una* idea pittorica.
Una idea pittorica, ossia la pura immaginazione che entra in gioco nell'ordine della pittura.

Il cubismo ha generato la pittura geometrica, algebrica, logaritmica: si è sentito parlare di sezione aurea, di proiezioni ortogonali coniugate, ecc. Il male è che tutto questo sforzo prezioso si è esplicato quasi sempre in funzione di anatomia e siccome ciò presuppone un oggetto, è facile comprendere che si trattava ancora della natura.

Elementi della pittura sono forma e colori. Facciamo dunque forme e colori.

Uno per tutti: Raffaello non è nè forma, nè colore, ma bensì riproduzione *dell'uno e dell'altro.*

La parabola discendente ha inizio con la invadenza dell'uomo nella propria opera. L'emozione artistica non può essere di ordine psicologico.

Equivalenze.
Pittura 900 — melodramma alla Pedrollo.

Potremo credere di essere capiti quando il lettore non passerà come uno scherzo accostamenti del genere: Mascagni-Sironi..

Vi è anzitutto una materia artistica *eguale per tutti. Si tratta di lavorarla con mezzo proprio: questo è lo stile.*
Lo stile è il lavoro, ossia quel lavoro.
Se l'uomo fosse apparso sotto forma di manichino, De Chirico sarebbe Raffaello. Ma in questo caso egli avrebbe fatto il Raffaello in modo da essere sempre De Chirico.

---

(1) E' vero, ma è impossibile. Per ragioni demiurgiche, o da una parte o dall'altra la musica ci raggiunge come umanità. Tuttavia c'è da osservare, che quando hai sentito Beethoven ti si è fatta presente una certa somma di passione e oramai puoi immaginare un uomo costituito da questa somma di passione, senza più tener conto della musica che te lo ha fatto conoscere. Invece se senti Bach o Mozart si producono sì in te movimenti di natura umana, ma non puoi immaginarli se non incarnati in quella musica in funzione di essa. In Beethoven l'elemento umano precede la musica e la crea, in Bach la segue e ne nasce. (M. B.)

(2) Quando mi hanno domandato da quali autori avevo più ricavato per il mio scrivere in prosa, ho risposto: Masaccio e Monteverdi (v. « 900 » del 1929). (M. B.)

(1) La deformazione deve essere tale, che nessuno s'avvede che è deformazione, fin che guarda l'opera come arte. La tragedia delle « avanguardie » è stata, guardando l'arte non come arte ma come cosa, accorgersi della deformazione. (Aver confuso trasfigurazione con deformazione, fu bassa demagogia). (M. B.)

Si rischierebbe di passare per ermetici e simbolisti se si lasciasse la formula K_n=a *senza spiegazione.*
Volevamo dire allora la nostra convinzione che è quella di oggi. Ossia che K_n *segna il principio di tutto un nuovo mondo che noi prendiamo come verità. L'età dell'arte à inizio col* K_n. *Il* K_n *è il Christus natus della storia dell'arte.*

L'arte è un atto di pura rivelazione, ossia una apparizione della realtà oggettiva. Per questo affibbiare all'arte un còmpito di moralità umana è sminuire il suo còmpito di moralità universale.

Occorre avere il buonsenso di non avere senso comune.

La critica più intelligente dei nostri giorni non è riuscita a sottrarsi alle affermazioni approssimative e alle dimastrazioni per analogia.

Non solo occorre dubitare della realtà visiva, ma occorre negarla come verità, poichè il dubbio non implicherebbe per sè la falsità delle cose di cui si dubita.
(Dopo tanti secoli di evoluzione ci si avvede che tale posizione è esattamente quella di Cartesio, il quale — come bene esplicò il Galuppi — passò dal dubbio delle cose sensibili e di tutte le altre, alla affermazione della loro falsità).

Credere che la verità sia nella realtà visiva è puerile; credere che la verità sia in se stessi è goffo; credere che la verità sia esterna e quindi oggettiva *è l'unica possibilità che rimane alla nostra intelligenza.*

L'opera d'arte non può avere nessun rapporto col pubblico.

Non esiste un'arte per il *pubblico, ma bensì* un *pubblico per l'arte.*

L'arte prima del K_n *era una cosa; dopo il* K_n *è diventata un'altra cosa.*

Baudelaire non è che uno zio saputone ed eccentrico.

Arrivati a questo punto, ben pochi avranno capito che cosa intendiamo per pittura. Noi contiamo sempre un po' eccessivamente sulle possibilità intuitive dello spettatore ed è per questo che, emesso il principio, trascuriamo in buona fede tutto il resto.

Cercate d'immaginare una pittura come Bach immaginava la musica.

Il bersagliere nell'arte.
Con lo stesso criterio: il consigliere delegato della Società anonima nell'arte.

Arte non è documentazione di vita sociale.

La bellezza della necessità è materia di scandalo per il pubblico abituato alla necessità della bellezza.

Quando sento lodare il mobile in «stile» cinquecento, penso alla bellezza di un cucchiaio.

Esempio di volgarizzazione:
1 + 1 = 1 + 1
Ma un impeto insopprimibile ci costringe a scrivere così: 1+1=2.
Dobbiamo a questo soltanto la brutta fama di ermetici, oscuri, complicati, difficili, ecc.

Esistono uomini moderni che si dànno un gran d'affare a dimostrare che il tal pittore, il tal musicista, pur *nuovissimi, non si allontanano dalla tradizione, da cui le loro opere* in *fondo derivano. Tutto ciò, oltre che essere assurdo, è dannoso per l'equivoco che crea. Noi adoratori di un certo passato — quello dei nostri idoli — abbiamo sempre diffidato della parola* tradizione *per quel significato particolarmente professorale che le si attribuisce. Dire che Strawinski riprende in fondo la* tradizione *bachiana non è esatto: tutt'al più egli pensa, come Bach pensò, che la musica debba essere quella certa data cosa, piuttosto che un'altra. I grandi geni sono tutti fuori della tradizione poichè, caso mai, essi stessi ne iniziano una. Si andrà poi per qualche secolo in carrozza su quel binario. Dal punto di vista della creazione, la tradizione non può dunque esistere.*

Adoriamo solo un grande passato di rivoluzionari.

La intuizione è necessaria, ma è un privilegio.

E' possibile affermare che tutta l'arte esistente fino a Kandinsky è stata soltanto una espressione analitica; ossia una traduzione di simboli in altri simboli, una rappresentazione, una convenzione infine; e ancora: la ricerca disperata di una equivalenza tra la realtà e una specie di virtuosismo.

Alla base del K_n *si potrebbe porre il sistema bergsoniano. Trent'anni fa Bergson enunciava:*
«La metafisica è la scienza che vuol fare a meno dei simboli».

Una volta i conferenzieri, qualunque fosse il loro tèma, incominciavano sempre: «Signori, fino dai greci e dai romani...».

Molta pittura di oggi comincia ancora così.

Attenzione allo sviluppo. *Esiste uno sviluppo formale (Beethoven) ed esiste uno sviluppo di idee (Bach).*

Evviva le idee. Abbasso i concetti.

Se De Chirico fosse nato nel 1904 e non fosse andato a Monaco....

Kokoschka non si può più vedere come Strauss non si può più sentire. Sono due epilettici.

Edouard Goerg. Francis Poulenc.

Creare importa, anche se brutto: ossia Léger.

Boccioni diceva: «Un cavallo che corre ha venti gambe».

Ma non si tratta delle gambe; si tratta del cavallo!

Bisogna rigettare Kolbe tuttavia.
Formule.
Il futurismo ha girato attorno all'oggetto; il cubismo lo à sezionato; l'espressionismo lo à distrutto. Di qui à inizio il K_n.

L'oggetto non è la sua ombra. Questo vuol dire che il ritratto della Gioconda non è la Gioconda.

Tutta la critica d'arte consiste nel ragionare sull'ombra dell'oggetto come se essa fosse l'oggetto.

Un interesse del tutto animale ci ha sempre fatto asservire l'arte ai nostri piccoli servizi umani.

Creare un'opera d'arte consiste nel fare uno sforzo di intuizione.

Le nuove generazioni, intrise di una serietà interiore, scoprono facilmente l'arte moderna che strizza l'occhio.

Tutto quello che si eleva da una base vecchia è lavoro inutile. Intendiamo per base vecchia i concetti che non sono intuìti volta per volta, ossia i concetti.

Molti di noi sono arrivati a gioire di una profonda emozione di fronte all'opera di Bach. E' lecito affermare che questo genere di emozione, assolutamente estranea al sentimento, deve stabilire in pittura l'opera d'arte.

Kandinsky commuove. Grosz amuse.

C'è un comico che diverte e ce n'è uno che si diverte.
Il primo va al cuore; il secondo alla intelligenza.

Soprattutto sconcertante per il pubblico è la verità. Se si tratta dunque della ve-

rità, il pubblico dirà sempre verità disadorna. *Ecco perchè le Gymnopédies di Satie «passano» soltanto nella ornata edizione orchestrale di Debussy.*

Il pubblico non può comprendere che una musica Raffaello e un quadro Puccini.

Alcune parti del «Sacre de printemps» che ci vanno direttamente al cuore, sono proprie quelle di cui musicalmente *più diffidiamo.*

Il Sacre è un libro che si lascia leggere troppo apertamente. Se Strawinsky avesse potuto assistere vent'anni fa al sonoro di certi film africani, non avrebbe composto questo momento di rappresentazione musicale.

Il Sacre è stato superato dal cinematografo.

A essere sicuri che Strawinsky non pensava affatto alla terra che balla, noi passeremo come esempio di musica finalmente pura il pezzo intitolato Danza della terra. Idem per la Danza della eletta.

Il pubblico che ha un debole speciale per la oggettività non tollera l'oggettivismo.

Il relativo porta al comico.
Siamo quindi per l'assoluto.

Attenzione a certa oggettività di giudizio che ha l'aria di non dare ragione a nessuno e invece dà ragione a tutti L' una e l'altra faccia di questa oggettività appartiene al borghese il quale accusa di personalismo *colui che esprime una idea.*

La verità è sempre a metà.

C'è invece chi parla in nome di una verità intera. Questo basta per farci passare per esagerati.

CARLO BELLI

CORSIVO N. 9

Quelli che si preparano all'arte della scultura modellando, o all'arte della guerra combattendo, commettono un grave errore di sistema: perchè alla vita conviene prepararsi con vita dissimile e complementare.

Questo per la legge dei complementari che vale non soltanto per l'amore, ma per ogni altro modo di sublimarsi che coroni la vita degli uomini.

C. C.

MITI IN CRISI

Ritornano a casa i pseudo geni di un giorno. Almeno da noi, in Spagna — i cui artisti noti abitavano tutti a Parigi — si rivedono, in scala aritmetica, gli amici tornati in cerca di un «clima» più mite. Fra le prime ripercussioni della crisi nordamericana ci fu la morte di quel mercato della più recente pittura ch'era stato Bruxelles, e la relativa sparizione delle quattro riviste che già animarono codesta impalcatura. A Parigi, inoltre, gli effetti si sentono parecchio se, a quanto pare, gli imprenditori di pittura non pagano più i loro beniamini e — come recentissimamente è capitato a Max Ernst — la produzione di questi è messa all'asta.

D'ora in poi, i pittori rimasti senza acquirenti vengono schierati — accanto ai musicisti dei cinematografi e a tanti giornalisti — fra gli artisti disoccupati. Il che, se deplorevole umanamente, artisticamente è una vera fortuna: la crisi, stacciando la pittura, ne ha conservato i quattro soli artisti valenti.

Non è forse troppo nota l'importanza assunta dagli ebrei di Parigi nell'andamento della pittura contemporanea. Essi sono i mercanti che accapparrano la produzione di parecchi autori, per un tanto al mese, e ne dettano direi lo stile (Picasso stesso persiste nella sua ultima maniera perch'è, per il mercante, «ciò che va più»); influiscono pure sul colore delle riviste e obbligano i critici a fare il loro giuoco. E lo snob, pigliato in trappola, paga le opere di quei tali — *fauves* o surrealisti che siano — tanto lodati. Spacciata la merce, i pittori vengono giudicati per quello che valgono, cioè zero; e qui a sorprendersi i fortunati acquirenti delle opere loro. Così è avvenuto con l'enorme maggioranza dei cubisti (che per quanto abbiano fatto i Rosenberg e i Bernheim per liberarsene ingombrano tuttora le loro botteghe) — da Metzinger a Lhote passando per Braque —, con i pseudo-Rousseau e altri sub-epigoni.

L'ambiente artistico parigino, negli ultimi anni, altro non è stato che una lotta mascherata fra mercanti per dare via le rimanenze di cantina e far fronte alla continua richiesta dei pescecani. Come a ogni stagione cambia la forma del cappello delle donne, così un *ismo* succedette all'altro e i *marchands* in cerca di novità, si lanciavano alla scoperta di geni per tutti gli angoli di Montparnasse (ma di Picasso ce n'è uno solo, e un solo Ernst e non due Chagall). E cominciano i miti.

Una rivista — e cioè un gruppo di mercanti — impone Soutine, Vlaminck, e via dicendo allegando un ritorno al soggetto: il neo-romanticismo. Irrompono, però, i sensali di roba cubista: «Macchè soggetto! Serenità, astrazione!» E un' altra grande rivista parla di plastica sì, ma poetica. Ogni maniera di Picasso è un punto di partenza — per non dire la falsa riga — di pittorelli di ogni specie che si vogliono scaldare al sole del genio.

Proprio allora si scovano i giovani spagnoli che potranno fare le assurdità di Picasso, e di più. Ecco perchè i Bores, Cossío, Viñes, La Serna, Ortiz, Peinado, sono lanciati. Uno di essi guadagna 10 mila franchi mensili e, per dipingere, bisogna taylorizzare il lavoro: si collocano sei sette cavalletti di fila, si dà il rosso su ogni tela, poi il blu, il giallo, ecc.

Ma dopo gli anni di vacche grasse sono arrivati quelli di vacche magre (gli «americani» si sono dileguati e non ci sono più pescecani in giro) e se nella storia c'era bisogno di tempo per crivellare l'arte salvandone i pochi veri artisti, oggi la crisi ha risolto di colpo il problema del colore storpiato, della tela sporcata e dei fitti costosi delle botteghe di rue de La Boétie, già paradiso dei mercanti.

Pablo Ruiz Picasso, sarà sempre Picasso e cioè il massimo pittore di oggi, ma ha esercitato un nefasto influsso così come nessun artista in nessun'altra epoca — ogni suo capriccio essendo pasta per almeno due anni per l'insieme della Pittura. Soltanto coloro che recano in se stessi la spinta geniale hanno potuto fare a meno di tale influsso: alla testa di essi, Joan Miró; il Max Ernst della serie della Storia Naturale, di «Tutto per causa di una rondine» e dei due libri magnifici; il violento Salvador Dalí; il primo De Chirico. Forse anche Hans Arp (e quei due nomi che un altro potrebbe addurre). Inutile cercare oltre questi. Restarono e restano Cézanne, Seurat; vagamente si ricorda Derain; niente affatto Picabia — e Marie Laurencin si vende, in Boulevard Montparnasse, agli stessi perversi raffinati che prenotano l'edizioni limitate di Cocteau. Sono dimenticati Gleizes, Braque, Léger, Ozenfant, Man Ray; e la crisi affonda e seppellirà Masson, Morise, Marcoussi, Savitry...

Muoiono i miti, restano i veri pittori: malgrado la crisi, Joan Miró ha visto acquistata una buona parte della roba costituente la sua recente mostra parigina.

JUAN RAMON MASOLIVER

PERICOLO E EQUIVOCI DI UN NUOVO UMANISMO

La storia di una nazione o di una epoca è fatta, a quanto ci insegnano professori e semplici studiosi, di passi innanzi e passi indietro, di avanzate e di ripiegamenti disordinati in apparenza, indeterminati come sembra esser la maggior parte delle azioni umane; ma mai incompatibili colle molte benintenzionate teorie del progresso. Questa altalena perpetua di partenze e di ritorni, arricchiti ogni volta di nuove esperienze, ha in ogni caso una sua intima logica in quanto un ritorno al punto di partenza o ad un qualsiasi punto intermedio presuppone un salto antecedente, un movimento innanzi compiuto a partire da un dato punto che nella storia delle vicende umane non è mai del tutto annientato dal movimento in senso opposto. E, anzi, in questo residuo indistruttibile, non annientabile, risiede la possibilità di un progresso.

Orbene si vuole applicare anche all'arte, ed alla pittura in special modo, questa teoria delle partenze e dei ritorni. Non v'è epoca nella quale non siano comparsi critici o magari artisti a chiedere un ritorno a più sani principî, a canoni d'arte dimenticati, a tecniche trascurate o a fonti d'ispirazione disseccate. La stessa rivoluzione francese, che tanto ha distrutto e creato, ha avuto pure i suoi apostoli del ritorno al classicismo a lato dei romantici propugnatori di salti nell'ignoto. L'anteguerra e quasi tutto il dopo guerra sono stati anni di sperimentazione, di tentennamenti e di conati di realizzazioni. L'Europa politica letteraria artistica è stata un colossale laboratorio di nuove idee. Era inevitabile che l'esame delle idee dell'epoca precedente e che i tentativi di applicazione delle idee nuove dovessero creare uno stato di disordine e di disarmonia confinante coll'anarchia. di questa si scorgono indizi spesso inquietanti nelle opere d'arte dell'ultimo ventennio o trentennio. Post-cezannismo, fauvismo, futurismo, cubismo, post cubismo, surrealismo ed irrealismo, per non citare che movimenti catalogati e battezzati, si sono alternati, accavallati e combattuti a vicenda in una lotta che, a differenza di tante altre, non ha seminato vittime, perchè i movimenti esistono tutt'ora ed hanno anzi prodotto gruppi sottogruppi e tale un frazionamento di propositi da far quasi di ogni opera un programma o una bandiera.

E' incontestabile che l'ultimo quarto di secolo pittorico è stato un periodo di anarchia, e si comprende quindi che alcuni critici e storici dell'arte attuale si facciano innanzi per chiedere che si torni a punti d'appoggio di provata solidità, o a punti iniziali di partenza rimettendo in tal modo ordine e disciplina fra tanta anarchia di individualismi. Da molte parti si consigliano ritorni che possono giustificarsi in quanto conseguenze di partenze disordinate e destinate a non condurre ad una qualsiasi meta. Questo consiglio è stato ripetutamente offerto ai componenti della cosidetta «Scuola di Parigi» invenzione dei catalogatori di tendenze. Sarebbe il caso di parlare più che di scuola, di atmosfera, e di atmosfera non sempre artistica; ma sia o non sia scuola, nei suoi riguardi il consiglio alla prudenza non era paradossale.

E' incomprensibile però là dove non vi è stata partenza e quindi neanche pericolo di anarchia. Tuttavia v'è ora chi scongiura i nostri artisti a precipitarsi a corsa verso stazioni e a salire spesso indecorosamente in uno sgangherato carrozzone di terza classe per far ritorno a capo chino a un nuovo umanesimo o ad una indefinita e indefinibile forma di classicismo basato su canoni di composizione e di interpretazione della cosidetta Natura che i critici si guardan bene dal precisare ma che tutti sanno esser quelli della tradizione peasana. Ottimo è il consiglio, com'è quello di non nuotare per evitare il pericolo di annegare. Se non va persa di vista la meta è forse bene che non si perda neanche di vista il punto di partenza. E' in altre parole il consiglio che si dà ai timorosi perchè possano tornare alla svelta alla loro casa ed alla cara e comoda poltrona. A vero dire, dell'arte di queste pecore coll'occhio fisso all'ovile non si sa bene che cosa se ne potrebbe fare; ma comunque i consigli al «Safety first» non vanno ignorati. Occorre però vedere se, puta caso, non si diano oggi consigli di prudenza a chi non ha mai fatto fagotti.

Ritorno all'umanesimo: benissimo. Ma lo si è mai abbandonato? Ritorno, dicevamo, presuppone partenza. Orbene, esaminando il panorama della pittura italiana dell'ultimo ventennio si è costretti a constatare che la partenza, se non altro in un senso collettivo, non è ancora avvenuta. Nessuno per essere esatti è rimasto a «piétiner sur place». Tutt'altro. Vi sono stati audaci partenze e basta citare quella avventurosa di Boccioni e Severini, e quella ancor più audace, perchè più meditata di Carrà. Negli ultimi anni il totale rinnovamento della fisionomia italiana, l'avanzata compatta di tutto il popolo verso nuove mete, il culto dell'audacia infuso all'intera nazione hanno contribuito a determinare fra gli artisti italiani, movimenti centrifughi (o eccentrici se si vuole) grazie ai quali è stata iniziata una coraggiosa e sistematica esplorazione di mondi nuovi. Si sta così interamente rinnovando — e con un ritmo che a taluni pare pericolosamente accelerato — l'architettura. Si esplora il funzionalismo, si combatte pro o contro il progetto della nuova stazione di Firenze e si sta fin da ora parlando una lingua architettonica che, se anche non è pura, non è quella di Corbusier o di Mallet-Stevens. Fra breve sarà chiara lingua italiana, e lo sarà anzi proprio quando la partenza sarà realmente avvenuta e la comoda dimora consueta irrevocabilmente abbandonata. Vi è dovunque in questa nuova Italia, febbre di partenze, e tanti giovani son già avanti nella loro marcia che è lecito preannunciare una abbondante messe di scoperte. Ma vi sono i richiami.

Niente di pericoloso, se questi richiami alla prudenza uscissero dalla bocca dei *passatisti*. Non sarebbero pericolosi, perchè consigli di mummie rivolti a mummie onde persuaderle a non far ciò che non possono fare, ossia muoversi. Se però provengono da critici o da artisti propugnatori di esplorazioni di mondi sconosciuti, maestri di inquietudini, è necessario gridare: alto là. Questo ritorno è reazione. Questo ritorno è glorificazione delle mummie, di chi non s'è mosso, non vuole o non sa muoversi.

Il neo-umanesimo è un pericolo che va affrontato perchè è dottrina di tranquillo vivere, è l'arma della quale ha bisogno l'immobile per distruggere la distanza che lo separa da coloro che si son mossi. E' dottrina che mira a conferire aureola di modernità a chi appartiene al passato, di audacia, a chi rimane indietro. Ed è pericolosa per l'artista, perchè fornisce al pubblico retrogrado ed apatico il mezzo sicuro di combattere l'arte nuova, e di ostacolare i passi dell'artista realmente moderno.

Questi propugnatori di perpetui ritorni, si ostinano a parlare di tradizione, ossia a non comprendere che essa non è cosa che si formuli sulla tela o nel marmo applicando regole facilone e stereotipate; ma la si porta in sè. Si è nella tradizione perchè si è italiani e non perchè si imita Tiziano o Raffaello.

RENATO PARESCE

QUESTA LADY CHATTERLEY

Gli anglo americani hanno scoperto la questione sessuale e ce la servono in tutte le salse — da Joyce a Lawrence, da Ludwig Levisohn a Anderson. Ora, Lady Chatterley è ancora una forma di madambovarismo, che per essere modernizzata, ha sorpassato il romanticismo ed è entrata nel più evidente, e, per dirla con una parola cara agli artisti moderni, plastico realismo. Gli intellettuali si sono impauriti dell'intellettualismo e sono ricorsi ai mezzi eroici dell'istinto.

Ma dovremo proprio prendere sul serio queste faccende e le relative impostazioni polemiche? Da gran tempo ci siamo resi conto delle questioni dell'istinto e ne abbiamo riconosciuto e accettato pienamente la forza e la supremazia. Chi non ha in comune con Lady Chatterley e il suo compagno di gioco certi atteggiamenti puerili nelle ore solari della voluttà? Non sono queste le cose che ci turbano.

Che ci turba è l'equivoco in cui l'umanità sta immersa — e le arti e la letteratura ve la tengono ben ferma — la letteratura, la complice delle donne.

Perchè non voler riportare la questione entro i suoi veri limiti? Come e perchè la questione sessuale abbia un fascino universale, magari fondato su motivi inconfessabili, è evidente: data la sua natura essa soddisfa la libidine che più o meno nascosta sta in ogni essere umano. Ma la parola era brutale, e il concetto poteva divenire leggermente disgustoso. Allora la si trasforma in passione, in amore. Bisogna crearle intorno una atmosfera poetica, un fulgore spirituale: l'arte si ispira al sentimento per velare il desiderio, la letteratura inventa l'Amore con l'a maiuscola, il romanticismo ne crea i martiri e gli eroi. Col dannunzianesimo vengono di moda le donne fatali (dalle Lyde alle Grete e alle Marlene il legame è più che evidente) e alla fine tutto è andato talmente a impantanarsi nel cattivo gusto, che la nausea doveva portare una reazione energica.

E chi ha inventato tutto questo?

Le donne.

Le donne ne vivono, tutte, nessuna esclusa (e se qualcuna è esclusa perchè troppo ripugnante e antiamabile, s'è fatta femminista e a ragione è odiata dalle altre perchè non capisce nulla della loro creazione e minaccia di guastarla con certe manie di uguaglianza dei sessi). Ma le donne, quelle vere, le une e le altre, voglio dire le maritate e le libere professioniste, hanno molto saldamente fondato la loro vita economica sul sesso. Credo che tutti siano convinti di questo e che non ci sia bisogno di dimostrazione: basterebbe guardare come la donna americana (che, per non essere ancora uscita da una giovane barbarie, non sa dare forma decente al proprio giuoco) abbia istituito una tariffa pagabile in dollari per mancata promessa di matrimonio o per un certo numero di baci ricevuti, insomma per qualunque questione inerente al traffico dei sessi.

Le donne sono pratiche e furbe, e se non sono tali di proposito, lo sono d'istinto — e qui apro una parentesi.

Quando dico *le donne,* intendo tutta la generazione femminile da Eva in poi, e qui mi riferisco alle primissime, a quelle che insieme con i primi uomini hanno dato una forma sociale alla vita, sia pure embrionale, brancolando nelle incertezze caotiche originarie. Mi riferisco al tempo favoloso quando gli esseri primitivi si trovavano indifesi contro le forze brute, e gli uomini lottavano non solo col freddo e la fame oltre che con le bestie selvagge, ma anche con le donne. La lotta dei sessi comincia dal primo principio della vita, quando la femmina era un'altra creatura da preda per il maschio, insieme con gli animali che bisognava uccidere per procurarsi il cibo e le pelli. La donna, servendo da viva, non si poteva uccidere, bisognava catturarla e farsene padroni. Da tale stato di cose è naturale si sviluppassero in lei le qualità del più debole, l'astuzia, la praticità, la furberia, e anche, perchè no? l'arte del simulare dell'ingannare dell'abbindolare.

Tali possibilità, che possono considerarsi qualità o difetti secondo il punto di vista, hanno subìto modificazioni attraverso l'incivilimento, affinandosi e corrompendosi, lasciando inesorabilmente tutti quei tabù e tutte quelle tare che comunemente si riscontrano nelle donne e che gli uomini rimproverano loro.

Infine, quando le donne hanno capito l'impero che potevano avere sul maschio e qual era insomma il loro punto debole, su quello hanno lavorato creando tutto questo bellissimo edificio delle faccende amorose. Così si sono fatto un posto nella vita che la vecchia società non potrebbe toglier loro.

Quanto agli uomini, quelli che non guardano troppo per il sottile hanno accettato le cose con rassegnazione — gli altri, gli intellettuali, gli artisti, e col froidismo, fino agli scienziati ormai — ci sono caduti in pieno (tanto è vero che l'uomo più è intelligente e sensibile e più è destinato a essere schiavo delle donne) aiutandole nel loro intento senza saperlo, portando un contributo tale alla questione che le cose si sono imbrogliate sempre più.

E le donne, assecondando l'uomo nel suo orgoglioso senso di forza, lasciandosi proteggere, rendendosi necessarie e lasciando intanto che lui si sbrigasse con tutte le difficoltà, hanno saputo farsi nella vita difficile e dura la parte del leone.

Del resto che potevano fare? la sola cosa che gli uomini lascino far loro di buona grazia: se lavorano le guardano con ostilità, se tentano qualche arte si burlano di loro, e prendendo nel migliore dei casi un'aria di compatimento benigno, non lasciano occasione per rimandarle alle loro mansioni femminine.

E allora? il debole non ha che la furberia per salvarsi: bene ha fatto la donna a usarne e abusarne, tanto più che l'uomo di quella merce ne chiede e ne richiede e non si stanca mai di chiederne.

Arrivati alle estreme decadenze del romanticismo, gli uomini si sono accorti che quella atmosfera s'era logorata e per reazione hanno riscoperto la primitiva forza — la forza che muove il il mondo — la forza dell'istinto. Ma come tutte le reazioni anche questa ha ecceduto ed è caduta nell'eccesso opposto.

E allora, forza con l'istinto: le cose più grossolane e puerili sono permesse poichè si tratta di rimettere in valore l'istinto. Uno scrittore compreso di serietà come Lawrence non si perita di farci assistere ai dialoghi sconcertanti di John Thomas con Lady Jane (ahi ahi, che a farli uscire dall'alcova, dove infine ognuno se la cava come può, certi argomenti cadono in un gusto di pessima lega) e di descrivere le scene più grottesche quali l'incoronazione floreale dei rispettivi sessi dei protagonisti, creando un' atmosfera che oscilla da certe problematiche forme erotiche dell'antica Grecia agli estetismi delle danze ritmiche di Isadora Duncan.

Gli effetti di una tale letteratura su chi legge? poniamo sulle ragazze che vivono oggi in questa atmosfera da crogiolo e non hanno nessuna certezza cui aggrapparsi?

Gran parte di queste figlie della borghesia vive in una libera promiscuità apparente, ma non ha il coraggio di abbandonarsi all'amore e aspetta il matrimonio, senza essere convinta nè di una cosa nè

dell'altra: da ciò nasce uno stato d'incertezza e di malcontento, che, pur avendo sede in altri problemi, non è affatto dissimile dal malcontento e dall'incertezza degli uomini.

Una società dall'equilibrio profondamente scalzato come la nostra, che ha visto crollare valori monetari e valori morali, non può trascurare questi elementi: si tratta di forme morali che si sopravvivono, ma è inutile chiudere gli occhi per non vedere che i vecchi punti fermi — differenza di una morale maschile da una femminile, verginità, ecc. — sono minati e si reggono soltanto in vista dell'abitudine e dell'ipocrisia. E anzichè guardare a certi effetti con occhio benevolmente cinico, sarebbe necessario studiarne profondamente le cause e vedere come questa questione di pari passo con le altre faccia parte di quell'atmosfera di rivoluzione che dal dopoguerra va scalzando tutte le forme della società borghese.

Non so bene come il comunismo abbia risolto le cose, ma probabilmente essendo esso una variante della società attuale, fondata su valori essenzialmente pratici, non si è troppo occupato di queste faccende, e penso che anche in regime comunista i rapporti tra i due sessi poggino tuttavia sullo sfruttamento reciproco.

E tutto dipende dal fatto che questi esseri (le donne) brancolanti non hanno piena coscienza di sè, non sentono come necessità di dover collaborare e non sfruttare l'uomo, essere la sua compagna, non la sua appendice.

Ma compagna — compagna di lavoro o di sport o di tendenze artistiche — non vuol dire necessariamente compagna di

Non capisco perchè gli uomini e le donne ci tengano tanto a mescolare i rapporti riunendoli tutti in una sola persona. Dev'essere una forma di economia, di avarizia, un residuo della mentalità che si è limitata tra le pareti della casa. Ma se la vita moderna vuol costruire case di vetro, è perchè tende a uscire da quella limitatezza e angustia.

Più svariati sono i contatti con gli esseri, più il mondo interiore si allarga e arricchisce. L'impoverimento viene quando si vogliono limitare i rapporti alla sola coppia: mobilitando tutte le possibilità, la vita diventa più interessante e varia, assume toni più caldi, esce dalla noia quotidiana.

E' chiaro che Lady Chatterley e il suo guardiacaccia non saranno mai amici, non s'intenderanno mai altro che a letto. Benissimo: e sarebbe già un fatto magnifico. L'errore comincia quando su questo fatto transitorio — starei per dire empirico — vogliono ricostruire le proprie esistenze in comune, e portare l'istinto sessuale al valore di sentimento, vogliono cioè da uno schietto desiderio fisico far scaturire le complicazioni delle intese spirituali, dei compromessi sentimentali, generando una deplorevole confusione.

Il sentimento è una cosa a parte e non ha niente a che vedere con l'istinto e col desiderio. L'intendersi spiritualmente non ha come necessario complemento il possesso fisico.

Sarà assai meglio quando tutti, convinti di questo, risolveranno la questione fisiologica con gli esseri che esercitano gli uni sugli altri un'attrazione sessuale, avendo poi a parte le loro brave e care e pulite amicizie.

Esistono molte donne — ed è il caso di questa Lady Chatterley — che non si conoscono in questo senso, perchè non hanno trovato il maschio che le riveli a loro stesse nell'atto del piacere, ed è naturale che fino al momento in cui l'incontreranno siano in uno stato d'inquietudine.

Arch. Figini e Pollini - Studio d'interno.

Passata la crisi, preso atto di questa vittoria del corpo sul resto, l'essere umano deve saper valutare queste faccende al giusto valore, uscendone come un essere libero che ha acquistato piena coscienza di sè, ed è riuscito a trasportare l'interesse dal campo passionale a quello spirituale, dando un valore nuovo e universale all'esistenza, moltiplicando per mille aspetti l'amore alla vita, infondendo un senso di pienezza e quindi di felicità all'essere.

Questo per lo spirito.

Quanto al corpo, gli è facile, destandosi e prendendo coscienza della propria forza, sommergere momentaneamente lo spirito, avendo in suo potere gli atti concreti; ma l'inquietudine il fastidio e la noia che ben presto turbano quel fugace benessere, non lasciano dubbi sul fatto che il gravare dell'animalità è dannoso e funesto alla serenità dello spirito.

Quanto al corpo dunque, la voluttà è ancora in sede cerebrale e ognuno può trovarla dove e come può — basta aver presente che il corpo è un signore che non bisogna lasciar diventare troppo padrone.

MONDO DA RISCOPRIRE

Uno dei pensieri che più turbò le nostre candide menti di ragazzi fu questo, immoralissimo: l'esser nati troppo tardi. Sino al 1850 circa i grandi popoli europei non si erano accorti che buona parte dell'Africa ignorava ancora l'orma del bianco, e Livingstone compiva la traversata del continente solo centotrenta anni dopo il romanzesco capitano Singleton di Daniele De Foe. Al principio del 1900, però, il mappamondo, là ove un tempo figuravano spazi bianchi e le scritte «terra incognita», era tutto cosparso di macchie di vario colore, a seconda della nazione dominatrice, nettamente distinte e limitate; la linearità geometrica dei confini poteva apparire strana solo a chi ignorasse che li avevan tracciati a tavolino uomini diplomatici, maculando sulla carta regioni non ancora toccate dal piede dell'uomo. In una parola tutto era stato scoperto e quel che è peggio occupato; tra non molto il mondo, per opera della colonizzazione e della civiltà, sarebbe divenuto tutto eguale e uniforme. Questi mendaci insegnamenti furono propinati al secolo nascente; e noi versammo lagrime di innocenza e di rimpianto sui libri dei viaggi e sulla vita degli esploratori, dei pionieri, dei coloni.

Frattanto leghe e associazioni neo-malthusiane seguitavano a lanciare allarmi per il pericolo della sovrapopolazione, imminente nel mondo. La Lega Malthusiana presentava nel 1923 alla Società delle Nazioni questa mozione: «Ogni nazione che desidera far parte della Lega deve impegnarsi a limitare la sua quota di natalità in modo che il suo popolo possa vivere comodo nel proprio territorio senza sentire il bisogno di una espansione territoriale. Ogni nazione deve riconoscere che un aumento della popolazione non giustifica nè la conquista di nuove terre nè l'imposizione ad altri paesi di accogliere i propri emigranti».

Da che cosa nasceva questo senso di mancanza di spazio, questa convinzione di aver raggiunta una stabilità dalla quale le non conveniva rimuoversi, questa rinuncia alla conquista? La civiltà dell'Occidente rivelava inconsciamente la propria impotenza, confessava, senza accorgersene, il proprio esaurimento. Alla malthusiana Inghilterra, incapace di colonizzare i propri domini, in un mondo che per nove decimi chiedeva ancora di essere fecondato dall'opera del bianco, parve non vi dovesse essere posto per l'affermarsi di una nuova potenza, capace di rivaleggiare con lei nel dominio dei mari; così prve anche alla Francia che sui dieci milioni di chilometri quadrati dei propri possedimenti coloniali non era riuscita a spargere neppure un milione dei suoi uomini.

Dopo la guerra mondiale simili convinzioni si accentuarono sempre più. Lo «stato quo» divenne un intangibile mito e fu affidato gelosamente alle paterne cure ginevrine. La vecchia Europa, rigurgitante di più che metà della razza bianca, ha dimenticato che la sua popolazione rappresenta appena un quarto della popolazione mondiale e il suo territorio neppure la quattordicesima parte delle terre emerse.

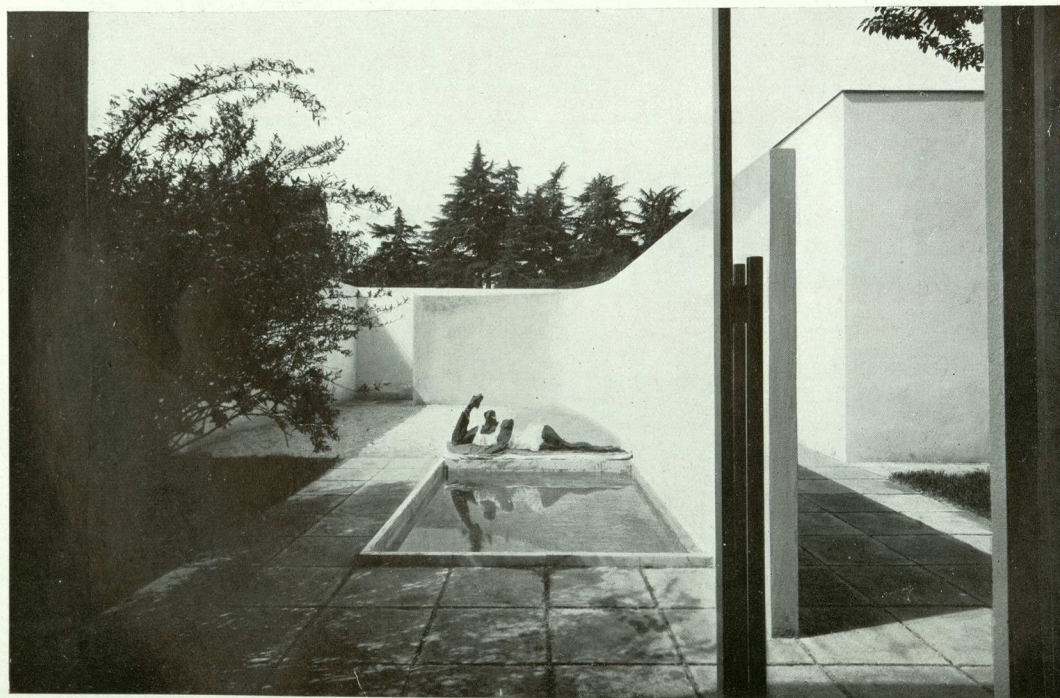
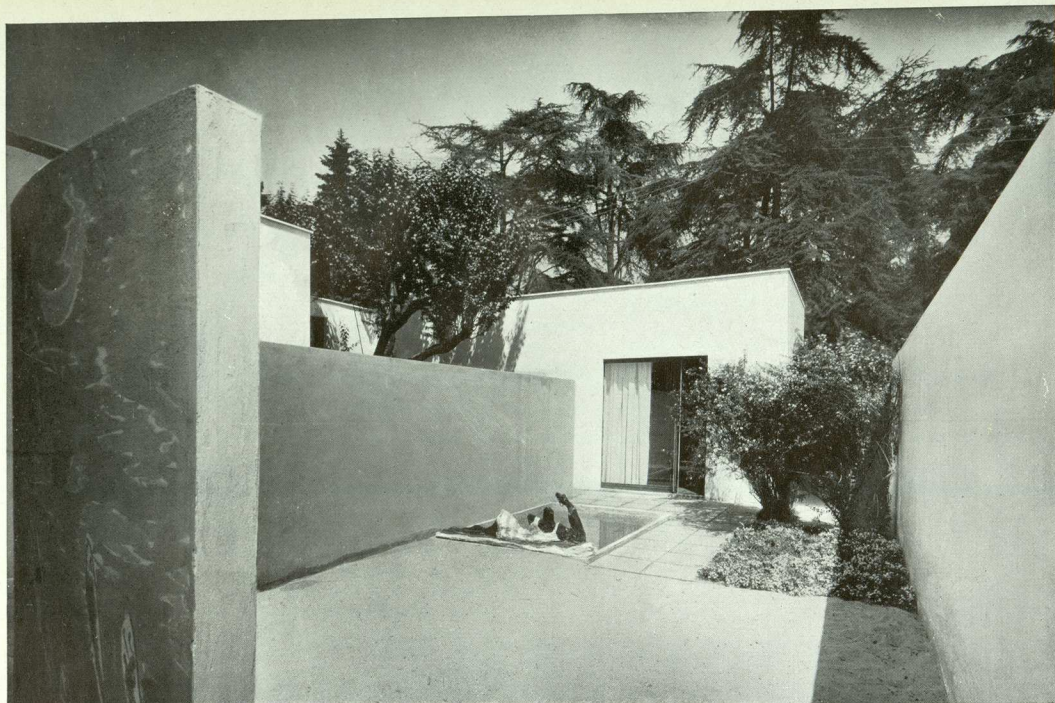
«Sapete voi (dice l'editoriale del volume *Mondo aperto* di Otto Corbach) che in Africa si trova un'immensa striscia di terra, un altopiano dell'altezza di 1200 metri, la cui estensione è pari a due terzi dell'Europa, che ha clima temperato, terreno propizio, e che è abitata da soli 25 milioni di uomini mentre ne può nutrire 300?

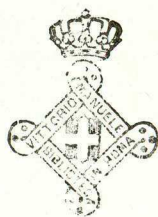
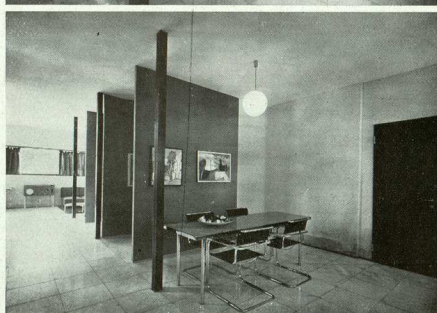
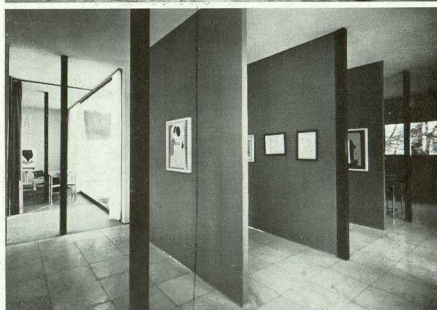
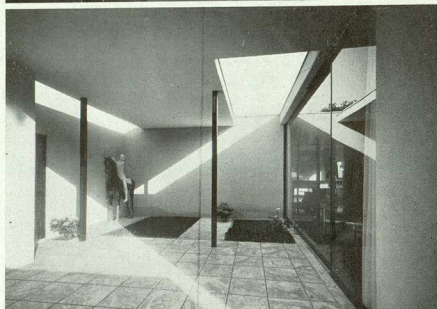
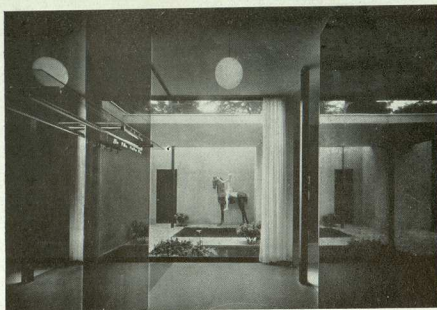
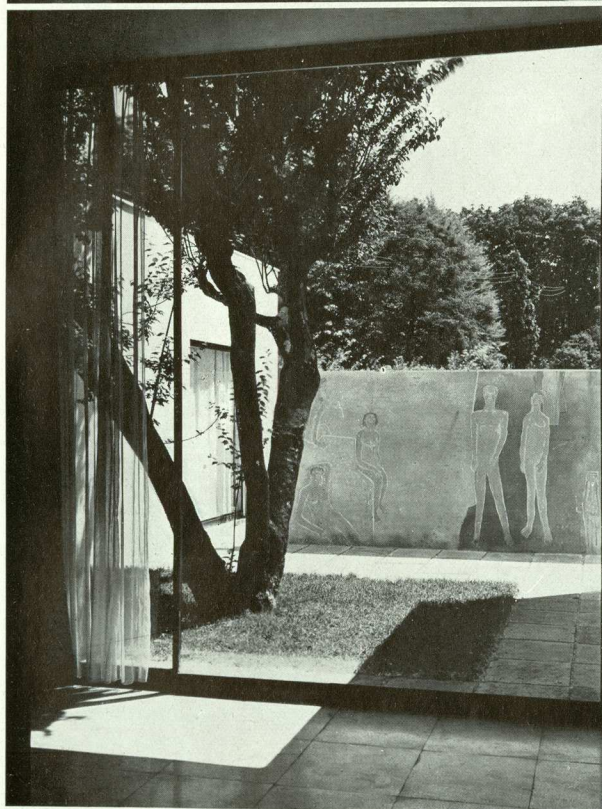
«Sapete voi che l'Australia, vasta quanto i quattro quinti dell'Europa, conta soltanto 6 milioni di abitanti, mentre la sua sola costa settentrionale, ampia due volte la Francia, fertile, con porti eccellenti, ne potrebbe nutrire decine e decine di milioni?

«Sapete voi che il Canadà, assai più vasto dell'Europa, conta 9 milioni di abitanti?».

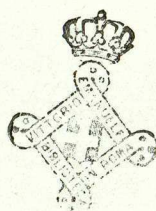
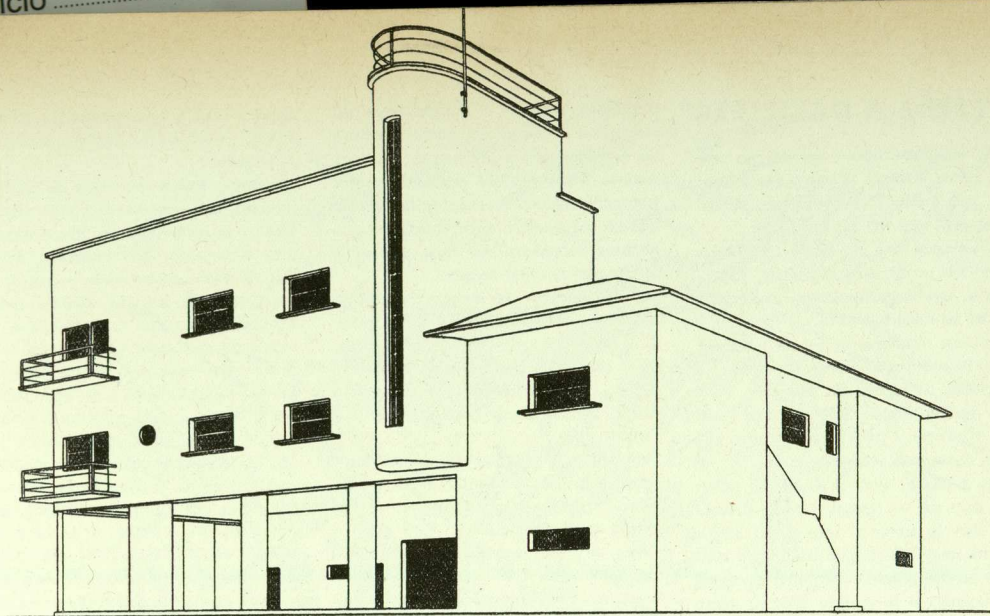
Noi lo sappiamo. Sappiamo anche che le regioni sud-est dell'America del nord, lungo il Mississipi e le coste settentrionali del Golfo del Messico a clima monsonico (che è tra i climi il più favorevole all'insediamento umano) hanno una densità di neppure dieci abitanti per chilometro quadrato; che solo un ettaro su cento è coltivato in Australia, due nel Canadà, tre nell'Africa del Sud; che l'America del Sud ha terreno coltivabile per un miliardo e mezzo di abitanti e ne contiene solo ottanta milioni, dei quali appena la metà bianchi. E troppe altre cose del genere sappiamo. Sola a ignorarla è questa cara e balorda civiltà dell'Occidente in crisi.

Frattanto gli Stati Uniti d'America, cercando nuovi sbocchi ai loro mercati di là là dal Pacifico, fomentano in Cina il riglio di una coscienza nazionale e il potenziamento di una nazione cinese; non diversamente da quanto è accaduto in India per opera del mercantilismo inglese. Ma ignara del fermento dei popoli di colore, dimentica della missione storica di civiltà che per millenni è stata prerogativa assoluta della razza ariana, l'Europa va abbandonandosi a una politica diffidente e chiusa, che non trova nella storia riscontro se non nei periodi più intensi delle lotte dinastiche. E mentre le grandi industrie chiudono le fabbriche e per le vie di Londra e di Berlino sfilano colonne di decine di migliaia di disoccupati, oltre i mari d'Europa milioni di ettari di terreno fertile attendono d'essere colonizzati.

Non vogliamo alludere al pericolo giallo o a quello nero, non vogliamo neppure, in base alla dottrina economico-politica detta del «mondo aperto», dimostrar come solo aprendo gli sbocchi all'emigrazione e intraprendendo lo sfruttamento delle molte terre vergini si possa ripristinare il turbato rapporto tra l'uomo e la macchina. Vogliamo solo rilevare una determinante della viziata situazione cui è giunta la civiltà dell'Occidente, ed è questa: non aver l'Occidente compiuta quell'opera di colonizzazione, che di ogni grande civiltà è stata sempre manifestazione precipua. Quando si parla di colonie inglesi francesi e così via, si cade in una grossa improprietà di linguaggio: si identifica a torto la colonia con quel che è, in senso romano, la provincia. Roma colonizzò propriamente solo l'Italia. L'estensione della cittadinanza romana a tutta Italia (90 a. C.) fu il riconoscimento di un'unità etnica raggiunta attraverso le *coloniae civium Romanorum,* che erano state progressivamente con lo sviluppo di Roma fondate avendo sempre a base un numero di famiglie non inferiore a trecento (a Venosa, per esempio, furono trapiantati ben 20.000 coloni). Non lo stesso valore ebbe nel 212 d. C. la *Lex Antoniana de civitate* con la quale Caracalla estese la cittadinanza romana a tutti i sudditi dell'Impero. Oltre Italia le colonie non poterono essere così numerose e demograficamente forti da assorbire la popolazione indigena; di modo che quei domini rimasero semplicemente province, che voleva dire paesi soggetti all'Impero e gravati da imposte fisse. Alla mancata assimilazione demografica Roma però seppe supplire con la forza di espansione della sua civiltà. I sudditi delle province, se non romani di sangue, erano intimamente romanizzati. E il gallo Rutilio Namaziano, nel V secolo dell'Impero, poteva dire di Roma:

V Triennale - Arch. Figini e Pollini - Villa-Studio per un artista - Il cortile solario - Scultura di Lucio Fontana.

Piscina di marmo LASA - Bardiglio sfumato.

V Triennale - Architetti Figini e Pollini - Villa-Studio per un artista.

Dall'alto verso il basso, a sinistra: Cortiletto del pruno. Lo stesso cortile visto dall'interno, con il muro di fondo affrescato da Angelo Del Bon - A destra: Veduta prospettica dall'ingresso Cortile a impluvio - Interno (colla piccola galleria per quadri) - Interno (dalla Sala da pranzo)

Pavimenti di marmo LASA; interni: giallo-rosa - cortile a impluvio: verde-rosa. Altri pavimenti in LINOLEUM grigio e nero - pannelli di rivestimento delle pareti ottenuti con un doppio strato esterno e interno di INSULITE intonacata - porte di legno a pannello pieno realizzate con il sistema "nido d'api,, FELTRINELLI - la vasca per piante acquatiche, del primo cortile, è di ceramica nera; la piscina del solario di marmo LASA bardiglio sfumato - muri perimetrali di recinsione sono in blocchi di cemento colorato in pasta.

Arch. Mario Cereghini - Villa di campagna (disegno alla V Triennale).

Fecisti patriam diversis gentibus unam:
Urbem fecisti quod prius Orbis erat.

L'Occidente non solo ha ignorato la colonizzazione, ma è fallito anche nel tentativo di assorbire alla sua civiltà i popoli barbari. Dalle province di Roma vennero fuori scrittori filosofi poeti, assertori tutti e rappresentanti della romanità. Dall'incivilimento invece dell'India viene fuori Gandhi. I negri americanizzati di Harlem cominciano a sentirsi fratelli dei negri d'Africa e dall'Islam al Capo si parla di una comune azione avente per programma « L'Africa agli africani ». E non dovremo molto attendere per vedere che verrà fuori dall'incivilimento commerciale e industriale fomentato in Cina dagli Stati Uniti.

A 400 anni dalle grandi scoperte geografiche solo la metà di un continente è stata conquistata alla razza bianca. E non fu neppure opera voluta di colonizzazione, giacchè per più di due secoli l'America del Nord fu considerata come la sentina ove versare gli ospiti indesiderati, i reietti dell'Occidente, i diseredati di tutte le nazioni d'Europa. Anche questa conquista non può davvero dirsi definitiva: la popolazione dell'America settentrionale è oggi per un quarto di colore e, data la chiusura dell'immigrazione e la scarsissima natalità dei bianchi, tale proporzione è destinata ad aumentare molto rapidamente. In tutti gli altri continenti i bianchi sono da molti anni in continuo regresso rispetto agli elementi di colore.

Roma si era demograficamente esaurita nella colonizzazione d'Italia. Per l'Occidente simile ragione non può valere. Ancora oggi, nonostante il forte regresso delle nascite, l'Europa ha una notevole forza demografica, che, attraverso l'espansione e la colonizzazione, potrebbe convalidarsi ed accrescersi di molto. Il fatto è che le nazioni che ebbero a spartirsi tra loro i territori d'oltre mare, e che sino a ieri rappresentarono nel mondo la civiltà bianca, mancarono di quella capacità di espansione e di quella forza spirituale che contrassegnano le grandi civiltà. La conquista del mondo fu intrapresa e condotta a termine sotto l'insegna del mercante, non sotto quella del guerriero e tanto meno del colono. Oggi, anche volendo, quelle nazioni sarebbero incapaci di colonizzare.

La civiltà detta dell'Occidente ogni giorno più si sfalda: crollano i principii morali, e le dottrine sociali, e le costruzioni politiche, e le concezioni economiche che di essa parvero creazione novissima e sapiente. Da molti anni si parla di pace, di paneuropa, di superamento degli interessi e delle concezioni strettamente nazionali; ma si lascia da parte l'unica base su cui tale superamento potrebbe effettivamente svolgersi, su cui potrebbe formarsi una volontà unitaria di politica non più rigidamente europea ma mondiale: la solidarietà di razza, la missione storica di civiltà dei popoli ariani, la colonizzazione e la rivendicazione del mondo alla razza bianca. Il circolo vizioso in cui l'Europa si è chiusa si va sempre più stringendo. Con gli incartamenti e gli scartafacci ginevrini la civiltà dell'Occidente prepara la sua inonorata sepoltura.

Queste non sono profezie; chè troppo facile è il trarle. Non sono neppure fosche previsioni giacchè l'eredità spirituale di Roma, che i barbari di Gallia e di Britannia non seppero mantenere e continuare, torna a sorgere là ove fu la sua culla. Sono semplici constatazioni. Vien fatto solo di pensare (tra tanto parlare di civiltà, di progresso, di evoluzione dell'umanità) che se il Machiavelli e il Vico tornassero oggi a vivere, l'uno saprebbe ancora trarre dall'esame della storia di Roma insegnamenti di politica attuale, l'altro ben saprebbe servirsi della storia di questi due ultimi secoli per più ampiamente documentare la sua teoria dei corsi e ricorsi storici.

Passando a un ordine di considerazioni meno generale e più, politicamente, attuale si può anche notare che l'uso romano di fondare colonie è rimasto oggi in Italia: vedere Littoria. « E' questa la guerra che preferiamo » ha detto Mussolini inaugurando la nuova città. Ma ben poco spazio è rimasto ormai in Italia per svolgere questa nostra pacifica guerra fecondatrice.

EDOARDO BIZZARRI

LETTERA A MALIPIERO

Caro Malipiero, dovevo scrivere un articolo per te e invece ti scrivo una lettera.

Ma non è strano che io prenda la penna proprio oggi per scrivere a te?

La domanda ti è già sembrata — forse — ridicola e mi pare di sentirti rispondere in tono amichevolmente canzonatorio. In tal caso, hai torto.

Ascoltami. Ciascuno di noi ha i suoi segreti. Io non voglio sapere i tuoi. Ma, in compenso, ti chiedo di prestarmi orecchio perchè debbo rivelartene uno dei miei. Uno fra i tanti; ma è il solo che possa mettere in piazza.

Non dubitare; non si tratta di lavori che dormano — irrequieti come i bimbi che han la febbre — nel mio cassetto. Queste sono cose troppo naturali e risapute perchè possano costituire un segreto. Quando si fa qualche cosa di nuovo è come se si fosse sposato la serva; la tua vita diventa una serie di malintesi con gli altri e specialmente con i colleghi e con gli editori, dico io). La frase, che è degna di essere segnata col solito albo lapillo, è del 1914 e l'ha scritta Busoni. Mi pare che sia da tener in conto, a consolazione mia e, se permetti, anche tua.

E' vero che l'Italia è di tanto mutata, in questi ultimi dieci anni; e che il Fascismo ha messo finalmente ordine per tutto ed è anche riuscito a raddrizzare tanti cervelli e a plasmare a nuovo tantissime coscienze. Ma certa gente, che non è mai stata nè carne nè pesce, come potrebbe il Fascismo trasformarla? Forse provando, alla romana, a buttarla a fiume: nella speranza — non si sa mai — che si tramuti definitivamente in pesce? Certo sarebbe un bel guadagno sia per quella gente — che troverebbe, con gioia, un nuovo *modus fluctuandi* — sia per l'Italia nuova: che è fatta per le posizioni nette.

Ma questo non è un segreto, come ben vedi; nè, tanto meno, il mio. Il segreto che dovevo rivelarti è che, da dieci anni, non faccio più critica perchè avevo giurato di non farne più — precisamente — per almeno dieci anni, non sentendomi di nutrire il proposito eroico di non farne più in eterno; e i dieci anni sono scaduti.

Se, qualche rara volta, mi son dovuto rassegnare a prender la penna — due o tre in tutto, se ben ricordo — è stato perchè le circostanze me l'hanno imposto e, se avessi tentato di sottrarmi al compitino svelando l' impedimento dei dieci anni, o non mi avrebbero creduto o mi avrebbero preso per matto; ma sono rimasto ben saldo nel proposito di non rispondere nè ad attacchi nè a critiche ingiuste nè a quelle altre, che non voglio definire, consistenti nel farti dire quello che non hai mai pensato.

Ti confesso che la libertà riacquistata mi seduce assai poco; forse, tu ne intendi le ragioni. E meglio le intenderai quando ti avrò detto che ancora sento dentro di me, e lo sentirò sempre, un imperativo che mi impone di non far più critica quotidiana.

Ma questo è un altro segreto che mi è proprio sfuggito di penna, e me ne dispiace: perchè parecchi colleghi ne saranno soddisfattissimi.

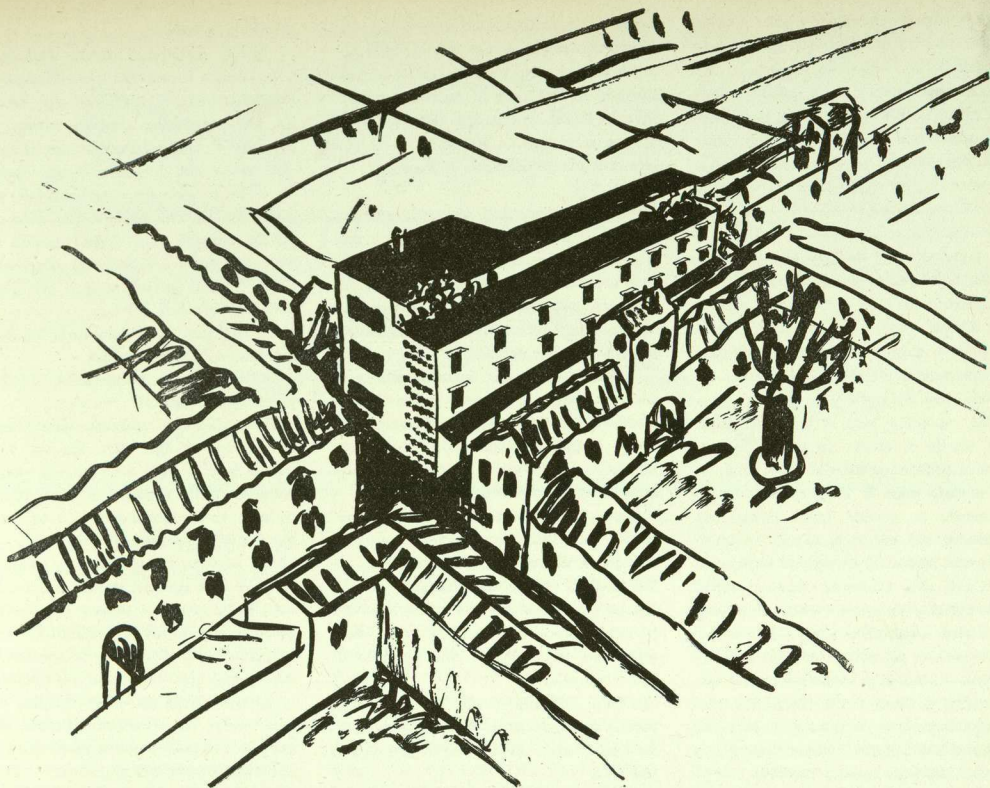
Ecco un terzo segreto: esso è rimasto tra me e te.

Quando, sulla fine del 1919, a Capri, mi facesti sentire le *Baruffe chiozzotte* (e, se ben ricordo, altri brani delle *Commedie goldoniane*) e inoltre *Pantea* e *Le sette canzoni*, io, che pure avevo tre anni di ospedale militare da riguadagnare per i miei studi di storia, ti promisi che avrei scritto, per primo, un saggio sull'arte tua. Non scrivo per narrare nè a te nè agli altri i miei casi privati ma per ricordarti che le difficoltà della vita — e allora crescevano come la marea del *Firth of Forth* — mi sospinsero lontano, diciamo in alto mare, e la promessa non fu adempiuta. Poi, venne a guastar tutto quel giuramento che, come vedi, non era melodrammatico.

Dal 1919 tu hai lavorato moltissimo e lo studio promesso dovrebbe diventare un volume. Nè mi sarà possibile parlare di te senza parlare di altri: troppo ho preso l'abitudine alla considerazione storica dei problemi artistici. Ma la mia parola mi impegna ancora verso di te, e poichè non potrò sciogliere subito la promessa, non me ne volere se ti scrivo, per ora, queste poche righe. Ma il volume verrà: stanne certo; e questa lettera servirà pure a qualche cosa: per lo meno a spiegare a te, agli altri musicisti — a quelli che io e te stimiamo di più — ed a me stesso perchè mai io senta di dovere riprendere contatto con l'arte tua. E servirà a fissare qualche idea che potrà essere meglio svolta ed illustrata il giorno — che non può tardare — in cui mi sarò liberato, in un modo o nell'altro, dalla schiavitù quotidiana che, se non ha ancora spezzata la mia volontà, segno è che mi ha aiutato a rimanere giovane; e questo è il solo lato buono della tragedia.

Ferruccio Busoni mi viene di nuovo in soccorso. Egli scriveva, nel 1912: « Questa Italia è prossima alla sua fine o ricomincerà a vivere? » Noi sappiamo ora — ma sapevamo anche allora — che il primo corno del dilemma sarebbe caduto. Tuttavia ricordiamo e ricorderemo, per un pezzo, che allora « intelligenza e cultura *erano* veramente elevate presso l'*élite* ma la proporzione degli imbecilli, dell'indifferenza e dell'ignoranza *era* terrificante » (anche questa è di Busoni).

In quel mondo terrificante ci siamo incontrati, prima e dopo la tua *Canossa*. Fu per te una durissima sconfitta ma — poi ch'eri forti e geniale — anche il principio di una vita nuova. Sei stato forse il solo musicista italiano, della mia generazione, che abbia subito compreso quale spinta volesse dare alla nostra musica la *Vita musicale dello spirito*. E io sono orgoglioso che essa ti abbia liberato da tante scorie e ispirato a scegliere la tua nuova via.

Ti hanno detto che l'arte tua è di origine straniera. E, vedi, anche in questo le nostre strade corrono parallele. Anche di me si disse — allora — che avevo portato in Italia idee tedesche, pur aggiungendo che questo era un grande merito; e doveva venire, tra noi, proprio un tedesco a farci sapere che quelle idee erano tanto poco tedesche che egli le aveva cercate tutta la sua vita e finalmente le aveva trovate, sotto il mio nome. Ma in Italia, tu sei il solo che non mi abbia detto: « anch'io, sa, avevo pensato le stesse cose, ci siamo proprio incontrati ». Ricordo un colloquio con una persona che allora era molto in alto nella vita culturale italiana. Desideroso di sapere quali fossero le mie idee, mi eccitava ad esporle e intercalava i miei discorsi con risposte incoraggianti che erano proprio fatte per raffreddarmi le parole sulla bocca: « ma sicuro, altro che, altro che, certo certo ». Ma si decise poi per l'« altro che » sicchè quella conversazione rimase, nella mia memoria, sotto quel simbolo. (E se fossi musicista, l'avrei già illustrata in una composizione alla Satie). In compenso, ci fu chi non trovò in quel libro altro che verbosità e vuoto. Vedi bene se Busoni aveva ragione e se non era, forse, un tantino ottimista verso la cosiddetta *élite*. Oggi un giovane mi ha detto che quel libro segna, fra altro, la nascita dell'espressio-

Enrico Peressutti - Albergo per un qualsiasi corso.

nismo; che sembra a tutti — oggi — cosa tedesca ma della quale quando scrivevo — nel 1907 — io nulla potevo sapere; e che, del resto, era ancor ben lungi dall'essere battezzato. Anzi, egli mi ha assicurato che in quelle pagine si legge proprio la parola (allora non ancora coniata) di espressionismo; e la s'intenda — chiaramente — come antitesi dell'impressionismo e del wagnerismo.

Sarà, non mi metterò a rileggere me stesso per verificare se le mie carte sono in regola. Ma che dell'espressionismo io fossi consapevole, mi sembra di poter affermare tranquillamente dopo venticinque anni di silenzio — se permetti, signorile — su questa come su altre priorità. Se ora parlo, non è soltanto per quella faccenda dei dieci anni scaduti ma anche perchè sono stufo di sentirmi dire che le mie idee sono vecchie: dal punto di vista del crocianesimo, s'intende; il quale crocianesimo, poi, vorrei sapere quale movimento artistico abbia ispirato. Mi diranno che questa non è funzione dell'estetica. Ma io ho, su questo punto, una ben diversa opinione, e penso che, purchè un'estetica sia realmente fondata su la sostanza viva dell'arte e veramente capace di interpretarne l'essenza, essa può anche polarizzare, in un senso nuovo, l'arte stessa.

Se ho detto tutto questo, non è già per fare rivendicazioni a nostro uso e consumo, sì bene per darti una prova di come si faccia attenzione a coloro che «è come se avessero sposato la propria serva», e anche per dirti che l'arte tua, appunto perchè strettamente legata alle mie idee, è tanto italiana quanto — nè più, nè meno — la mia estetica; e che tanto io quanto tu possiamo vantarci, con buone prove, di essere stati giovani e di esserlo ancora. Siamo stati dunque, e mi pare che lo siamo ancora, tutto ciò che di più novecentistico si può pensare. Con questo di vivo: che il nostro novecentismo si riallacciava, ben lontano, alla tradizione: perchè della nostra storia musicale abbiamo sempre avuto un senso vivo e sicuro. Con questo ancora di fecondo: che il nostro espressionismo — il quale considera lo stato d'animo come distaccato o almeno distaccantesi da qualsiasi esperienza e come atto supremo della vita spirituale — vive in noi sopra tutto di musica e non sconfina nelle arti che male possono incarnarlo; e per ciò stesso rimane vitale e non esige nè battesimi nè cresime, ma gli basta di seguitare a vivere e di crescere, per conto suo, innominato. Invece l'espressionismo battezzato (e con questo, come tu sai, non si vuol dire che sia cristiano) è andato già troppo oltre in quella liberazione dell'elementare musicale da me proclamata sin da allora come necessaria; e per ciò è già morto o prossimo a morire. E poichè nella vita spirituale di chi opera per necessità, e non per opportunità, tutto si lega in profonda unità, scoprendo i cembalisti veneziani e le sinfonie del Sanmartini e proponendo l'esempio del loro impressionismo ritmico ai musicisti italiani, io venivo ad indi-

viduare alcuni elementi tecnici fondamentali del futuro oggettivismo — che è anche il tuo — ma nel senso più sano. Predominio, dunque, nella musica, della vita ritmica, rinuncia al tema come idea che esiga fatalmente uno svolgimento, concatenazione di diverse idee secondo affinità ritmiche ed espressive non secondo basi armoniche e contrappuntistiche, libertà armonica già intesa a scalzare le basi della tonalità tradizionale; e mi pare che basti perchè il contrappunto fitto alla Bach non è — e non sarà mai — cosa nostra. Vedi, dunque, quante cose ci uniscono e quanto queste cose uniscano noi alla musica di altri compositori: sia italiani, che stranieri.

Certo, se molte cose ci uniscono, qualcuna anche ci divide. Io ho esaltato la melodia belliniana sin dal 1908; non ho mai parlato male di Verdi anzi ne ho riconosciuto la grande forza morale ed analizzato, per primo, la nobile — titanica — crisi spirituale in un mio *Verdi contro Verdi* che, s'intende, nessuno scrive nella colonna dei miei crediti. E riconoscevo bene e riconosco i meriti di un musicista — che mi permetterai di non nominare — il quale in molte opere, ma specialmente in una, seppe racchiudere un insegnamento che nemmeno i suoi più scalmanati panegiristi compresero e che nessuno dei suoi seguaci raccolse.

Tu, invece, sei molto *anti;* e questo ti ha fatto del male. Ma ha fatto anche del bene, all'arte tua.

Strano che, ancora oggi, nessuno o ben pochi vogliano ammettere che può essere una necessità, per un artista, crearsi e nutrire delle belle e ardenti fobie; e che la scusante, se è una sola, ha il merito di valere per tutte. È la propria genialità, quando c'è, s'intende: la quale esige di essere difesa gelosamente e ad ogni costo dagli assalti altrui: da quelli dei vivi e da quelli, più pericolosi, dei morti. E tu, del resto, sei musicista melodico. Sai bene, per istinto (come io so per pensiero) che la melodia non è già ristagno dell'azione ma sospensione; un incantesimo, versato sull'azione stessa; e che, perciò, essa sarà, sul teatro, eterna. Il che non vuol dire che dobbiamo ritornare alle canzonette, anche se Giuseppe Verdi ne ha composte di quelle che vanno, ancora oggi, diritte al cuore del popolo. Toffolo Marmottina delle *Baruffe chiozzotte* e lo Spensierato del *Torneo notturno* basterebbero a smentire coloro che ti credono nemico della melodia. Questo si dice, s'intende, per coloro che hanno un concetto ristretto di ciò che è melodia; e che non sanno o non intendono o non ricordano o non vogliono ricordare che melodia è dovunque la musica respira e vive in buona salute. Ma vallo a far capire a colui che — sissignori — ti dice che dovresti essere figlio di Puccini.

Vedi, caro Malipiero, ogni grande fatto spirituale, a questo mondo, è uno e due. Anche il Fascismo — intendo quel sentimento della nuova grandezza d'Italia che promana dal Duce — è uno e due: anche, e sopra tutto, nel campo spirituale sia dell'arte sia del pensiero.

Ci sono di quelli che lavorano duro e in silenzio: paghi se vivono senza troppo stentare, felici se possono lavorare senza essere troppo oppressi dalla vita, imparadisati se riescono a dedicare almeno qualche mese dell'anno alla loro arte o al loro pensiero. Questo è Fascismo, anche se qualcuno dice che non è — perchè gli fa comodo — e interpreta in altro modo il silenzio degli operosi.

Ci sono di quelli che non fanno così ma in altri modi; e i modi sono cento, sono mille ma puoi giurare che nessuno di essi è fascista.

Passano gli anni e non te ne accorgi, perchè sei distratto e uomo di buona fede e pensi alle cose tue: al lavoro ch'è la tua vita.

Poi, a un tratto, qualcuno ti scopre Puccini ossia il musicista che più contrasta col clima dell'Italia d'oggi: sentimentalone, fievole, elegante se vuoi, ma tutt'altro che virile ed eroico. Musica che allenta le corde dell'anima; personaggi che rivelano uno sfondo di dolce abulia. E allora ti accorgi che c'è chi non può essere fascista, chi non può essere uomo dell'Italia nuova, chi non può essere giovane, nè a trenta, nè a quaranta, nè a cinquant'anni perchè cova un dissidio interno che non glielo consente.

Ci sono di quelli che non hanno mai volto le spalle ai propri ideali e non si sono mai rimangiati nè giudizi nè idee: anche in questo, se non m'inganno, ci assomigliamo.

Ci sono altri che, da venti anni almeno, hanno rivoltato sotto e sopra Verdi, Puccini, Wagner, romanticismo, impressionismo, futurismo e te li hanno cucinati in quattro o cinque salse diverse, secondo la stagione delle idee correnti, proprio come il lesso delle pensioni di famiglia; che prima diventa arrosto e poi vitello tonnato e da ultimo fricandò o polpetta, per il conforto degli stomachi giovani dei *gaudeamus igitur.*

I primi — appunto perchè sono tenaci e la tenacia è coraggio — si lasciano dire impavidi tutte le insolenze che, secondo gli altri, meritano. Costoro, invece, pretendono di essere promossi capi di cucina ogni volta che il piatto è mal riuscito, — e che il lesso deve essere messo sulla graticola, l'arrosto-lesso infuso nella broda dei capperi, o il vitello tonnato rilavato nell'aceto e tagliuzzato d'urgenza.

Non faremo cattivo sangue per questo. Come potremmo?

La vita non ci obbliga forse ad essere giovani, a cinquant'anni?

Possiamo dunque permetterci il lusso di guastarci il fegato?

Ci mancherebbe soltanto questo guaio, da aggiungere agli altri. Ma no; e poi, tu sai quanto poco certi giudizi vengano condivisi dalle persone di buon senso e da quei tuoi colleghi che io e tu stimiamo e che stimano me e te.

E ci ritroveremo in un'altra Capri, vedrai, e non saremo, forse, soltanto noi due. E tu mi farai sentire le tue nuove musiche; ed io scriverò quanto più fervidamente potrò le mie impressioni. E chissà che non mi riesca — finalmente — di sentire, in un teatro d'Italia, qualcuna delle tue «rappresentazioni d'anima», e che non abbia la gioia di vederle applaudire come a Francoforte — nell'ottobre del 1930 — il tuo *San Francesco.*

FAUSTO TORREFRANCA

CORSIVO N. 10

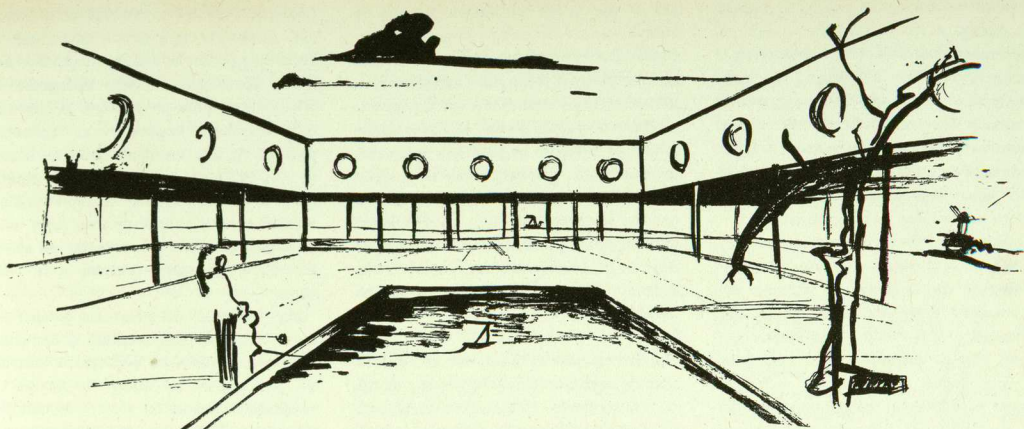
A Roma hanno tenuto un congresso hegeliano: chissà poi il perchè, e con quale giustificazione.

Questi filosofi e questa filosofia da università cominciano a essere noiosissimi.

Il bello si è che nelle storie dei filosofi e della filosofia (precisiamo: d'università) ci mettono sempre dentro il Fascismo, condito e ricondito in salse le più diverse.

Ma che il Fascismo non c'entrasse un fico con Hegel è stato avvertito dallo zittio generale cui i filosofi (insistiamo d'un.) sono stati fatti segno da tutte le parti rispettabili della coltura italiana.

Basta con questi filosofi (d'un.) tra i piedi del Fascismo.

P. M. B.

Arch. Ernesto N. Rogers - Albergo di riposo (Chiostro).

(PANORAMI) RUSSIA SOVIETICA

Il soggiorno prolungato in Russia, a contatto con la vita sovietica, lascia l'incancellabile impressione di una visione dantesca. Ogni fantasia è superata dallo spettacolo di questa nazione, che rinuncia a norme e consuetudini millennarie e vuol distruggere anche le vestigia del passato, sconvolgendo il bene e il male, sfidando la sorte e gli stessi imperativi della natura.

Non si può ripensare alla Russia senza che ritornino alla mente le tragiche lotte che la popolazione quotidianamente combatte contro le durezze della vita materiale: le pazienti vigilie delle donne che attendono nelle piazze, anche se cade la neve, la distribuzione del cibo; la intimità familiare mortificata dalla promiscuità delle abitazioni; le baracche tetre e le vestimenta lacere e i mercati squallidi e il perduto sorriso delle moltitudini erranti per le strade o ammassate nelle stazioni e sui treni, in preda a una inquietudine che non ha pausa nè meta.

Simili ai dannati di Dante, i rari sopravvissuti della antica classe dominante, esposti al disprezzo, abbandonati dalla legge, minacciati della deportazione, paiono lasciati in vita soltanto perchè il popolo in essi possa riconoscere e odiare i relitti del regime oppressore.

Nei cinematografi sovietici la rappresentazione dei quadri della futura felicità comunista si alterna con la raffigurazione delle difficoltà che turbano la vita delle nazioni borghesi. Passano sugli schermi a ora a ora scene di disoccupazione, di scioperi, di rivolte, e i volti torvi degli operai soggiogati dal capitalismo; poi visioni del fervore ricostruttivo del piano quinquennale nelle campagne e nelle fabbriche, folle floride e sorridenti e pacato lavoro. In questa propaganda immaginifica l'elemento fantastico prevale, e ci fa ripensare ancora a Dante e agli episodi istorianti i ripiani del Purgatorio, nei quali i peccatori, offuscati dalle caligini del vecchio mondo, imparano a vedere il buono e il cattivo sentiero.

E' difficile giudicare quanto di reale e di fantastico, di buono e di cattivo, di duraturo e di effimero vi sia nelle manifestazioni della vita sovietica. E' un quadro che va visto due volte, prima molto da vicino, per conoscere i particolari, poi da lontano, perchè risaltino i contrasti. Tutto sembra, a prima vista, irreale e lontano da noi.

Un esame più profondo fa scoprire affinità profonde e impensate tra i fenomeni economici sovietici e i fenomeni economici del resto del mondo e specialmente pone in luce i punti di contatto tra l'economia russa e l'economia americana.

Russia e America sono oggi i due più genuini rappresentanti del «capitalismo di classe», sbocciato nel secolo scorso a sostituire il tradizionale capitalismo di casta. Il punto di partenza è il medesimo: la concentrazione e la meccanizzazione, spinta all'eccesso, dei processi produttivi; la questione economica ridotta a una questione di bilancio contabile. Non per nulla Nuova York ha fornito a Mosca i modelli del primo piano quinquennale.

Sotto la maschera delle dottrine comuniste, la repubblica dei Sovieti è una immensa società anonima di produzione di cui gli operai delle fabbriche sono gli azionisti e i governanti sono gli amministratori. Che Stalin sia un uomo politico che fa della finanza e che i magnati delle banche americane siano dei finanzieri che reggono le sorti della politica, è questione di nomi. Anche in Russia lo scopo dell'associazione è il predominio economico, i sistemi per ottenerlo sono la progressiva oligarchia, il disprezzo del sentimento, la essenza di scrupolo.

Fatalmente uguali circostanze conducono a uguali conseguenze. Russia e America, le due nazioni del mondo alle quali fu concessa la maggiore varietà e profusione di risorse naturali, le uniche che possono darsi il lusso del totale isolamento economico, sono quelle sulle quali la crisi si è con maggior violenza abbattuta, e dove il rendimento della produzione è al livello più basso. In America il pessimo rendimento complessivo è la risultante del rendimento a oltranza (qualcuno lo chiama sfruttamento) del lavoro organizzato, e del rendimento nullo della spaventosa percentuale di disoccupati; in Russia tutti sono occupati, ma tutti rendono in misura insufficiente. Non vi è che una differenza di fattori, uno spostamento negli addendi. Il risultato della operazione non muta.

Per spiegare l'apparente contraddizione

dell'infierire della crisi nelle due nazioni che hanno a loro disposizione i più potenti mezzi naturali per combatterla, è necessario risalire alle origini del male. La verità è che in questo momento tutto il mondo sta scontando gli effetti della eccessiva rapidità con la quale si è svolto il processo di industrializzazione. Gli effetti sono massimi nei paesi in cui si è voluto camminare più rapidamente.

Il progresso tecnico che nell'ultimo secolo si è in ogni campo avverato e il ritmo accelerato che la guerra ha impresso alla meccanicità della produzione, hanno profondamente perturbato il tradizionale equilibrio, che da millenni durava, delle forze economiche. Ne è derivata principalmente la diffusione sempre più larga delle possibilità di benessere traverso gli strati sociali, favorita dai nuovi procedimenti industriali e dalla progressiva affrancazione dell'uomo dal lavoro manuale, che essi portavano seco. Cresceva la disponibilità dei beni atti al godimento, mentre la fatica per approntarli diminuiva. La strada del progresso tecnico non è chiusa, e dobbiamo anzi ritenere di averne percorsa una minima parte. Nuovi perfezionamenti ci attendono. Basterà migliorare i mezzi di produzione esistenti e sostituire quelli antiquati per portarci avanti di tanto, di quanto abbiamo avanzato sino a oggi, anche se in un prossimo futuro l'umanità non abbia a beneficare di nuove scoperte scientifiche.

Si dice che la più precisa valutazione della ricchezza consista nel calcolare da un lato quanto lavoro occorre impegnare per assicurare alla popolazione il minimo necessario per la vita e cioè per *donare la povertà,* dall'altro lato quanto lavoro rimane disponibile per *donare la ricchezza.* Un aggregato economico è tanto più ricco — potenzialmente — quanto più è grande la somma di lavoro disponibile in confronto della somma di lavoro impegnato. Quando tutto il lavoro è impegnato per le imprescindibili necessità fisiche, si ha la povertà assoluta, che è la schiavitù economica; quando tutto il lavoro è disponibile perchè non è necessario alcun lavoro per vivere, si ha la ricchezza assoluta, quella di Adamo prima del peccato. Una simile valutazione pone, come è logico, allo stesso livello economico la *ricchezza goduta,* che è la parte di lavoro disponibile che viene usufruita per la produzione di cose utili, e la *ricchezza sperperata* che è la parte di lavoro disponibile che viene usata per la produzione di cose inutili, o che viene consumata oziando. A questa stregua, il mondo è oggi infinitamente più ricco di un secolo fa. Avanti che corressero i treni sulle strade ferrate, almeno i nove decimi del lavoro umano — duro e brutale lavoro — erano impegnati per « donare la povertà » e soltanto un decimo era disponibile per la maggior felicità dei privilegiati. Oggi, non più di quattro lavoratori su dieci occorrono per darci il pane quotidiano; in un prossimo domani ne basteranno due. Gli altri otto saranno disponibili al servizio della generale ricchezza.

Le conseguenze di questa rivoluzione economica appaiono chiare agli occhi di tutti. Un secolo fa, l'abitare nei tuguri e il riscaldarsi nelle stalle costituiva per le masse una triste necesità. Oggi si può, con le cifre alla mano, dimostrare che cinque anni di lavoro della quinta parte degli uomini validi sono sufficienti per costruire le abitazioni occorrenti per tutta la comunità. I cibi e le vesti vengono consumati in misura almeno doppia e quadrupla di un secolo addietro. Godiamo una quantità di agevolezze che i nostri avi ignoravano. Un viaggio a Roma in treno popolare (questi treni popolari sono un esempio tipico delle possibilità rivoluzionarie della nuova economia) costa la centesima parte di quanto costasse lo stesso viaggio in diligenza, nel 1833.

Ford ha dato un automobile a tutti gli americani. Non fu un miracolo, ma la conseguenza logica di una buona organizzazione. Anche in Italia trentamila operai potrebbero in cinque anni fornire un automobile a ogni famiglia, compensando, ove occorra l'importazione dell'acciaio con l'esportazione di qualche prodotto della terra.

Il disagio economico è derivato dal fatto che al rapido aumento della ricchezza potenziale non ha corrisposto un adeguato aumento nella prosperità generale. La ricchezza esiste, ma viene in minima parte goduta e in massima sperperata. La crisi ha disorientato le file della produzione, come quelle di un esercito in rotta. Vi è sovrabbondanza nella disponibilità di ogni genere di prodotti, ma la distribuzione è difettosa e così mentre in un luogo si bruciano i frutti della terra, nell'altro le intere popolazioni soffrono la fame. Si chiudono le fabbriche e ingrossano le torme dei disoccupati. I rapporti finanziari si vanno sempre complicando, l'organizzazione sociale si appesantisce, si escogitano nuovi meccanismi, nuovi legami, che producono attrito e dispersione di energia attiva. Per una strana inversione, il risparmio perde la sua caratteristica benefica di vivificatore delle intraprese. Il credito pesa sulla produzione, la opprime e la isterilisce. Assistiamo al fenomeno pauroso di una crescente folla di persone che, nel pieno vigore della vita, rinunciano a lavorare appena un modestissimo reddito consente loro di trascinare una esistenza, povera e parassitaria, ma senza incertezze. L'ideale economico è la pensione.

Così, i benefici del progresso tecnico sono in massima parte perduti. Il marasma si trasmette come un contagio, e costringe, per ragioni di difesa, le nazioni a chiudere i transiti ed elevare le barriere doganali, rinunciando alle maggiori fonti della prosperità commerciale.

La conclusione è, che la nostra economia è troppo vecchia. Quando la ricchezza era limitata e forzatamente costituiva privilegio e forza di pochi, l'impossessarsene richiedeva una lotta senza quartiere, ora feroce, ora subdola, di rapina e più spesso d'astuzia. Oggi il problema è spostato. Non è più necessario lottare per la ripartizione del magro bottino. Ce n'è per tutti, purchè la produzione sia bene regolata e bene distribuita.

Il mondo è impreparato a essere ricco. Permane la anacronistica mentalità del mercanteggiare, dell' ingannare, del disperdere le risorse economiche nei tentativi di soverchiarsi a vicenda arricchendo, anzichè a spese di una migliore produzione, a danno della ricchezza altrui. Permane il feticismo dell'oro, barbara forma di assicurazione contro la frode negli scambi, per la quale viene pagato un premio — il costo d'estrazione — uguale al valore delle cose assicurate.

Le origini della crisi economica sono troppo profonde perchè le piccole riforme possano risolverla. Nè vale sperare che la crisi passi da sè. Il liberalismo economico fondato sulla lotta sfrenata per il denaro, condotta sino al logoramento, è condannato definitivamente. L'esempio dell'America, che, non ostante le sue risorse, è la nazione più colpita dall'anarchia economica, quella in cui la distruzione dei beni e l'isterilimento della attività produttrice è maggiore, dimostra chiaramente a quali conseguenze porta l'avere voluto considerare il lavoro e la tecnica come semplici armi della guerra finanziaria e non come le pure fonti della prosperità.

La concezione economica liberista è dunque un anacronismo. Ma altrettanto anacronista è la concezione sovietica, che si richiama alla lotta di classe e al grido del manifesto di Marx e di Engel — lavoratori di tutto il mondo unitevi — grido che era comprensibile quando gli operai vivevano forzatamente in una schiavitù, dalla quale non avrebbero potuto liberarsi se non soggiogando alla loro volta i padroni. Oggi il problema è diverso non soltanto per i capitalisti ma anche per i proletari, i quali hanno il medesimo interesse dei padroni, *anzi un interesse molto maggiore,* a farsi parte diligente nel migliorare il rendimento della produzione, per potere in crescente misura partecipare alla distribuzione dei relativi frutti. Se domani, come è possibile, si riuscisse ad assicurare ai contadini il benessere che un tempo era sconosciuto ai valvassori e dare all'operaio il trattamento che oggi hanno gli ingegneri — e speriamo possa essere anche migliore — parlare di rivalità di classi sarebbe come partire in guerra con gli archibugi o con le triremi.

La miglior prova che, per il rispetto economico, la Russia è stretta tra le ferree catene della realtà non altrimenti dalle altre nazioni, sta in questo, che le dottrine comuniste, così feroci e assolutiste nel campo politico, diventano accomodanti e conciliative appena si entra nel campo economico. Si va fatalmente, a Mosca, verso la tendenza di Nuova York di considerare la questione sociale come una questione contabile, un affare di ordinaria amministrazione. Lo stato che espropria la proprietà privata, che gestisce le industrie, che fa ogni mestiere e prende ogni iniziativa, cosicchè milioni di abitanti dipendono dal cenno e magari dai capriccio di poche persone — e il trust metallurgico che compera le fabbriche, le gestisce dalla miniera all'automobile finita, estende continuamente i suoi tentacoli in campi più vasti, concentra le possibilità produttive, cosicchè la vita di intere popolazioni dipende dagli interessi di poche persone — sono, in fondo, la stessa cosa.

Così stando le cose, è comprensibile lo speciale interessamento che ha per gli italiani la conoscenza delle condizioni economiche sovietiche. L'Italia (ed è inutile dire per quali vie e per quali porti passando, poichè il mondo ormai sa che il movimento di revisione dei valori economici e morali iniziatosi a Roma non è un movimento di reazione) ha mostrato quale è la strada da percorrere. Essa è quella della collaborazione dentro l'orbita dello stato di tutte le forze attive della società, individuali e collettive del braccio e della mente, allo scopo di conseguire il massimo rendimento delle energie produttive e distribuire i frutti della produzione nel modo più equo e più rispondente al vantaggio collettivo, che non è solo materiale ma anche morale.

L'iniziativa di Roma, per la sua universalità e per il ricorso della storia che si rinnova a venti secoli di distanza, non può restare chiusa nella cerchia, per quanto gloriosa, delle mura aureliane. Essa è fatalmente votata alla internazionalità. In questa espansione oltre i confini non si può ignorare la Russia, che è oggi il più vasto laboratorio di esperienze sociali.

Gli esperimenti sovietici ci interessano e da un punto di vista realistico e da un punto di vista ideale. Nel campo realistico, la sostituzione, a cui tendiamo, di una economia fascista — nel senso più generale della parola — alla economia classista, capitalistica o comunistica che sia, trova ostacoli nel passato, a cui bisogna rinunciare, e nel futuro, che bisogna creare. Il problema centrale è quello della competenza; sceverare le attribuzioni e le iniziative che competono alla collettività da quelle che competono all'individuo. In Russia, ove gli ostacoli del passato sono stati distrutti, noi abbiamo la prova degli effetti disastrosi che porta con sè l'accentramento nello stato di tutte le iniziative, specialmente nel campo delle gestioni economiche, ma abbiamo anche la dimostrazione dei benefici dell'intervento statale, specialmente nel campo delle manifestazioni intellettuali. La tecnica l'arte e la scienza che si pongono al servizio dello stato e del bene collettivo, che si abituano a guardare dall'alto o rinunciano ai vecchi schemi, hanno aperto avanti a sè orizzonti nuovi e inaspettati.

Gli ostacoli di carattere ideale, che si oppongono alla marcia in avanti, non hanno cittadinanza nè etichetta politica, sono sempre e ovunque i medesimi. Da un lato la mala fede e l'ingordigia e la grossolana furbizia e il quietismo, dall'altro l'ignoranza, la sfiducia e l'odio nato traverso le sofferenze.

La radicale rivoluzione nei cervelli e negli spiriti, che è necessaria, non si compie all'ombra di un campanile, ma ponendo la propria umanità a contatto con la più provata e sofferente umanità altrui, portando oltre i confini la fede, l'attività e la sicurezza in sè e nella propria causa, agitata in pieno sole, senza infingimenti nè bassi egoismi.

Questi sono i motivi che mi convincono, che ogni fatica per fornire agli italiani una miglior conoscenza sulla Russia sia meritata e giovi all'ideale che l'Italia e il suo Capo perseguono: che la società, lasciato dietro sè ogni mare crudele, corra finalmente acque migliori.

GAETANO CIOCCA

CORSIVO N. 11

Combattiamo da anni la battaglia per l'aggiornamento del clima architettonico italiano: abbiamo richiesto questa evoluzione del clima e dell'ambiente per una dignità nazionale e umana, e per dare all'arte la possibilità di sublimarsi in opere che fissino la nostra epoca: i capolavori dell'architettura non possono nascere come fiori mostruosi e fuori tempo da una serra incubatrice. Quindi l'aggiornamento del pubblico e della critica.

Siamo stati intesi ma anche fraintesi. Alcuni hanno creduto che chiedessimo agli artisti di aggiornarsi e che ritenessimo ciò possibile. E allora, fra quelli che sanno il «mestiere» dell'arte (come avrebbero fatto qualunque altro mestiere) vi furono i pronti ad accodarsi nella sesta giornata al movimento razionalista o quelli che pensarono di farlo nel trigesimo, o che lo fanno o lo farebbero ora in uno qualunque degli anniversari.

Gente tutta però che agisce e polemizza con argomenti e con opere che furono di altri, in tempi passati e che oggi non valgono più. Gente che rimane sfasata o ancora al punto di prima. Gli artisti e gli architetti fra i primi debbono di continuo aggiornare la loro tecnica, ma non possono aggiornare la loro sensibilità. Essa è nei veri artisti sempre a giorno.

Vanno come scalatori verso una vetta a gruppo o soli e sui ripiani e sulle cengie arrivano primi sempre gli stessi. Gli altri, i falsi artisti giungono col fiato mozzo quando i primi si sono già mossi o le strade sono già chiodate e credono d'essere giunti alla cima. Non sanno che dietro a una cima è un'altra cima più alta in arte.

Per questo vi è una tragedia dell'aggiornamento: *perchè i primi hanno per destino di andare e gli altri quello di doverli raggiungere.*

PIERO BOTTONI

ARTE E TECNICA DEL COSTRUIRE

Una delle caratteristiche fondamentali della tecnica e particolarmente di quella abbastanza sviluppata del nostro tempo è la sincerità.

Quando si considerano equilibri di forze notevoli, imponenti dinamismi prodotti da velocità elevate, vincoli di rendimento, o dannose resistenze passive, bisogna essere profondamente sinceri perchè i fenomeni sono al di sopra di noi, veramente fatali e non si possono guidare se non piegandosi alle loro leggi.

Mi pare che l'influenza prodotta da questo più intimo collegamento delle leggi fisiche ai mutevoli sentimenti umani, debba avere conseguenze grandissime e di una portata ben maggiore di quella che già si manifesta nella creazione architettonica.

Arch. Figini e Pollini - Interno della Villa-Studio alla Triennale.

Infatti, se nei tempi passati si poteva determinare la forma di un ponte o della soprastruttura di una nave, o di un veicolo, o di un piccolo ambiente, con criteri mutevoli e transitori dovuti a moda o a stile puramente formale, i problemi che si presentano oggi all'architetto sono, se non tutti, in gran parte obbligati a così severi vincoli statici o dinamici, da non potersi risolvere se non con la più perfetta comprensione e il più compiuto adattamento alle leggi che regolano forze e cose. Un che di assoluto entra così a far parte del nostro modo di pensare e ci rende, come non mai, alleati e schiavi della natura.

Sono, poi, profondamente convinto che da questi caposaldi, ogni giorno crescenti di numero, di costruzioni o di cose *necessariamente* sincere, debba per naturale adattamento estendersi l'amore della semplicità organica anche a quella manifestazione dell'attività umana che per la loro minor mole e per altre ragioni potrebbero essere svincolate da ogni legge.

È poco probabile che l'uomo abituato alle forme *naturali* del velivolo o del grandissimo ponte, o della nave veloce, o dell'automobile, possa poi con piacere vedere l'oggetto o il mobile domestico o la facciata della sua casa, espressi in forme complicate non spontanee e non ispirate a quell'armonia elementare geometrica a cui in così numerosi altri campi è stato costretto.

Con la parola « tecnica » intendo non solo la conoscenza delle proprietà resistenti dei materiali e del modo di impiego di essi, ma quella del sentimento e del carattere degli equilibri statici e dinamici che si possono pensare e realizzare.

Lo stesso problema si può quasi sempre risolvere in modi differenti. Archi, travate rettilinee, strutture reticolari semplici o complesse possono ugalmente servire a vincere una portata e a sopportare carichi, ma ognuna di tali soluzioni ha intrinsecamente un proprio e specifico carattere che deve essere profondamente sentito per realizzare il risultato che si vuol raggiungere.

L'evidenza dello sforzo nelle nervature di una struttura reticolare può in certe costruzioni raggiungere un carattere di dinamicità e di leggerezza in perfetta armonia con il complesso dell'opera, mentre in altre, concepite con diverso spirito, creerebbe un insanabile contrasto.

Si aggiunga che mentre alcuni equilibrii statici sono di per sè armonici, altri, ugualmente possibili, dànno una sensazione di sforzo o di non naturale equilibrio che nessun artificio decorativo o superficiale potrà più togliere.

Si vede quindi quanto ampio sia il campo dei mezzi realizzativi offerti al progettista che in definitiva deve pensare non solo con forme da tradurre in materia resistente, ma anche con sistemi equilibrati di forze agenti e resistenti che occorre comporre in armonici complessi ognuno dei quali ha, tra i vari possibili, un suo particolare carattere espressivo.

La moda dei recenti decenni che ha ridotto la veste architettonica degli edifici quasi esclusivamente a un rivestimento decorativo da applicarsi all'opera eseguita a male intese necessità pratiche, ha staccato il costruttore dalla parte più vitale della progettazione e della realizzazione dell'opera.

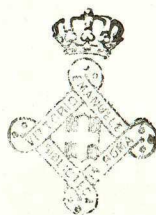
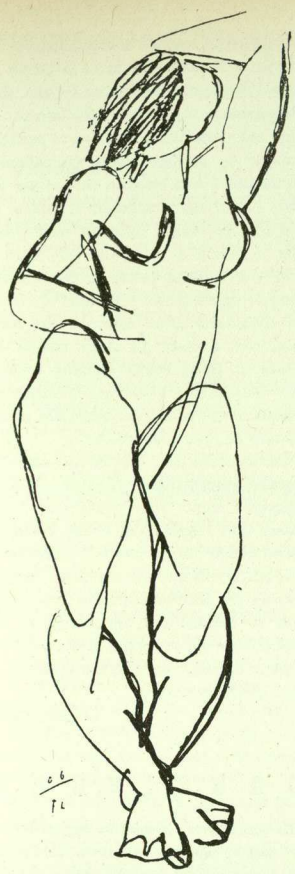
Il costruttore è diventato « appaltatore » che fornisce metri cubi di muro di pietra o di cemento armato senza entrare nello spirito dell'opera che costruisce.

Di qui sorge non solo la quasi impossibilità di realizzazione dei particolari anche piccoli, di rifinitura e di esecuzione che pure tanto valore hanno nel raggiungimento del risultato finale, ma, sorge pure un fatto, a mio modo di vedere più grave, la mancanza dell'apporto, fin dalla concezione dell'opera, di quelle conoscenze delle possibilità reali dei materiali, degli ardimenti tentabili o delle prudenze necessarie che il vero costruttore per il suo quotidiano contatto con la realtà dei materiali è, meglio di tutti, in grado di conoscere.

E' logico pensare ad organismi tecnico-esecutivi che sotto la direzione del progettista e in un intimo contatto di questi con i tecnici esecutori, realizzino la concezione e la esecuzione dell'opera allo stesso modo che i cantieri navali progettano ed eseguono la grande nave, con risultati di unità, di corrispondenza pratica ed economica alle finalità da raggiungere non altrimenti ottenibili.

L'architetto, considerato come creatore completo dell'opera, ritornerebbe alla sua vera funzione specificata nel significato etimologico della parola: architetto = capo costruttore.

P. L. NERVI

V Triennale - Fausto Melotti - Statua per la Villa-Studio di un artista, di Figini e Pollini.

L'AMERIQUE ET LE CHIFFRE 3

La civilisation Anglo-Saxonne qui était en train d'absorber le monde, subit un arrêt dangereux.

Persuadé que 2 et 2 font 4, les Américains ont voulu édifier un «catégorique» la dessus.

Leur erreur viens de ce que dans la vie moyenne actuelle 2 et 2 n'ont jamais fait 4. C'est una position arithmétique abstraite, théorique mais qui n'est pas pratiquement humaine.

Deux et 2 font un peu plus ou un peu moins, autour, à peu de chose près, mais jamais le chiffre.

Vouloir le chiffre c'est toute une autre affaire, j'avoue qu'il était tentant pour une race jeune, pour des «Nord Dynamique» qui n'ont pas encore donné toute leur puissance de sortir par cette porte là — ils n'avaient d'ailleurs pas d'autre issue —: le risque de cet absolu *devait les séduire.*

Les vieilles civilisations Judéo-Latines se sont édifiées sur un «relatif» *millénaire — qu'elles connaissent à fond, infiniment plus souple trop souple même et contre lequel devaient réagir des races plus modernes.*

Mettons 4 Frs 95, dit le latin.

Mettons 5 Frs, dit l'américain.

Ces deux chiffres sont deux civilisations.

Le Nord a voulu simple, clair, droit, c'est beau c'est neuf, mais c'est dangereux. Partir sans regarder derrière soi, chiffre en main, c'est héroïque; immédiatement l'atmosphère s'éclaircit, des tas de voiles, de chiffons, d'entre-actes, d'intermédiaires et de politesses a retardement disparaissent, c'est la fin du clair-obscur, de la boutique ténebreuse, et de la combine commerciale. Une vie en pleine lumière avec des chiffres en gros plan sans virgule.

Des murs nets ou l'araignée ne peut plus tendre sa toile.

Magnifique programme mais qui exige un contrôle très étendu et la direction des commandes mondiales.

C'est vouloir construire en deux temps: Blanc ou noir. Oui ou non.

Un et deux.

La valeur grise, le peut-être, l'impondérable que j'appelerai le chiffre 3, on l'élimine. Malgré toute la sympathie que l'on peut avoir pour cette formule majeure et radicale, elle est dangereuse.

Le chiffre 3 c'est l'huile du système; on le connait peu, il est partout et nul part, mystérieux, il échappe à l'analyse — il est impair — il est détestable pour un Romantique. Les Américains ont voulu «le faire sauter», *ils ont manqué leur coup parce qu'ils ont voulu* partir trop tôt, *il y a erreur de date, l'addition est fausse —* «2 et 2 ne font pas encore 4».

Cette génération ultra-rapide qui est l'Amérique moderne, qui a tant risqué tant inventé, a résolu ce paradoxe énorme d'avoir une capitale ou la circulation est la plus lente du monde: Excès de vitesse, plus de vitesse — *Chiffre 2.*

Trop de simplification devient complication. Cette race verticale sortira de cette impasse et continuera sa course qui est sa fatalité et sa raison d'être...

«Deux ouvriers étrangers demandent de l'embauche dans une usine Taylorisée, l'un est coiffeur, l'autre mécanicien, Je prendre le coiffeur, dit Ford, je perderai moins de temps à lui apprendre le métier qu'a desapprendre les routines de l'autre».

Des faits de cette qualité là sont révolutionnaires et constructifs à la fois.

Crier à la faillite de ce nouvel ordre de chose, et passer à l'extrême en prônant le «Gandhisme» c'est un peu trop facile.

Il faudrait tenir compte ne serai-ce que des conditions géographique et climatique, Gandhi c'est oriental et pas exportable, son dispositif au ralenti vaut par 30 degré au-dessus de zéro. Mais au-dessous?

Il y a quelque part dans l'espace et dans le temps une machine admirablement réglée transparente et invisible qui fonctionne a temps voulu, et qui règle, et qui dose, et qui tempère les accès romantiques, sociaux et individuels.

Tous les libérés, les affranchis, les poètes, les cambrioles, les artistes, les aventuriers et les fous, tous ceux qui veulent dépasser la norme, et vivre plus haut; les trop riches, les trop grands qui ne veulent pas prendre le trottoir, les trop fort qui ont voulu «sauter le pont», tous ceux qui ont du génie sous la peau, et qui sont les rois du monde, Tous ont senti a certains tournants de leur vie orgueilleuse, une pression mystérieuse, mais implacable sur leur épaule.

C'est une mécanique à «rôder les geants» c'est un flic qui ne permet pas de passer une ligne X — c'est l'ordre social et c'est aussi la mesure. C'est encore le chiffre 3.

Cette pression est haïssable, car elle arrête l'élan individuel, l'enthousiasme, la spontaneité, elle est profondément raisonnable.

Elle est là pour rappeler aux hommes que le monde ne peut vivre qu'établi sur des moyennes *controlées, qu'il faut respecter sous peine de mort.*

C'est un chiffre qui commande les problèmes les plus subtils, il peut justifier l'oeuvre de génie comme il peut la détruire, il se situe exactement entre la sensibilité instinctive et l'intelligence.

3 c'est un centre toujours viable, car il est restriction et équilibre.

Deux c'est romantique et abstrait c'est un extrême.

Trois c'est impair. C'est un pivot, il domine toutes les civilisations. Elles commencent par le chiffre 2 et déclinent lentement dans l'abus du chiffre 3.

La mystérieuse machine vient d'entrer en mouvement dûrement enrayant un dispositif que l'on croyait gagnant.

Cette mécanique porte en lettre lumineuse sur son chapeau: Attention, deux et deux ne font pas encore quatre!

S'il y a un Dieu, il est le mécano de cette machine là.

FERNAND A. LÉGER

GIOCO DEL CALCIO

Insegnamenti della partita Italia-Inghilterra (13 maggio).

Ho atteso con impazienza questo incontro tra la squadra nazionale inglese e la italiana, per vedere quello che realmente valevano questi giocatori inglesi, non volendo prestar fede al superlativismo cui erano fatto oggetto da parte dei giornali di tutto il continente; ed anche se era il caso che noi dovessimo imparare da loro; oppure, e questo era un mio desiderio nascosto, insegnare.

L'incontro di per se stesso era di quelli che a ragione si possono considerare interessantissimi. Da una parte una squadra, l'inglese, preceduta da una fama di superiorità così grande a confronto con le continentali da non dare a sperare che si degnasse di scendere in campo a misurarsi con le altre squadre europee; dall'altra l'italiana, in continuo progresso, che nel continente mietava vittoria su vittoria conquistando per la prima volta la coppa internazionale, considerata come un campionato europeo.

Ora che l'incontro è avvenuto, ora che il risultato è stato discusso, e i giornali si sono sbizzarriti in mille modi, esaltando e il gioco inglese e l'italiano e i singoli giocatori, analizziamo quello che è il gioco inglese e quello che ci ha insegnato questo incontro. Per me c'è molto da discutere su questo: sono convintissimo che quasi tutti gli istruttori che sono in Italia attualmente d'ora in avanti cambieranno quasi radicalmente metodo di allenamento, per insegnare quello che a loro *è sembrato* un metodo inglese. Non tenendo conto che noi non potremo usare mai gli stessi metodi perchè tra noi e gli inglesi vi è troppa differenza di temperamento. Noi in Italia abbiamo un sole che è più caldo, un'aria differente dalla loro. Il nostro organismo è più del loro sottoposto a repentini cambiamenti, e poi noi siamo insofferenti di quella disciplina sportiva che richiede sacrifici che sotto il cielo d'Italia non si possono fare.

Dagli inglesi bisogna prendere quel tanto che i giocatori italiani sono capaci di afferrare e imparare: per esempio, sarebbe bellissimo che si insegnasse che lo stop non va più fatto come d'abitudine, cioè arrestando la palla sotto il piede, perchè questo arresto sciupa un tempo prezioso e dà modo ai giocatori avversari di mettersi in posizione e marcare quel compagno che nell'attimo d'arresto del pallone era libero; ma piuttosto accompagnando il pallone nel rimbalzo non perdendo mai il controllo di esso, e senza pregiudicare la stabilità del giocatore, stabilità che si ottiene mediante un'intensa preparazione atletica. Questa preparazione atletica in Italia è quasi totalmente trascurata non ostante sia la base principale per un giocatore così che sarebbe utile, non solo usarla come metodo di allenamento, ma anche indire gare atletiche, obbligatorie a tutti i giocatori così che non capiti più di vedere sul campo giocatori che non sanno saltare per prendere un pallone di testa, non sanno fare uno scatto di cinquanta metri per raggiungere un avversario fuggito col pallone; oppure che dallo scontro tra un giocatore inglese e uno italiano sia l'italiano ad andare a gambe all'aria e l'inglese a filarsela. Solo perchè l'italiano è stato urtato un poco rudemente.

Anche le finte del corpo sono bellissime, ma non attaccano più; l'avversario non si lascia più ingannare da una mossa del corpo o della gamba, guarda solo il pallone, entra solo se vede che il pallone è giocato.

Ci hanno anche insegnato che è possibile giocare duro senza essere scorretti, ma credo sia difficile che questo si possa prendere alla lettera: se un giocatore italiano riceve un colpo, anche regolare, lo vuole subito rendere, magari con l'interesse del cento per cento, e sarà quindi molto difficile formare quella disciplina sportiva che sarebbe una gran bella cosa se potesse esistere.

Come metodo collettivo credo non sia il caso di parlarne, sempre tenendo conto della differenza di temperamento; loro entrano in campo con uno schema di gioco da svolgere e lo svolgono sempre salvo trovarsi poi alla sprovvista se in area di rigore avversaria trovano un po' di confusione creata dai difensori; allora hanno bisogno di passare il pallone molto indietro a una della linea mediana o a una delle mezze ali, che si trovano quasi sempre a metà campo, per avere il tempo di riorganizzare di nuovo l'attacco. Giocano in profondità solo con le ali le quali hanno così la possibilità di tirare in rete molto più vantaggiosamente degli altri: ma in Italia è facile arrestare un'ala sia per la bontà dei difensori sia per la ristrettezza dei campi da gioco .

Un'altra cosa che ha impressionato sfavorevolmente è il gioco del portiere: questi non arresta mai in presa il pallone, rimanda quasi sempre a mani aperte o di pugno, e il calcio di rinvio lo calcia direttamente come farebbe un terzino. Questo si spiega in parte coi regolamenti inglesi che permettono la carica al portiere: quando un portiere blocca un pallone è sottoposto a una violenta carica; per evitare questo essi rimandano il pallone come possono, molte volte coi piedi, basta che il pallone si allontani. Qui entra di nuovo in ballo la questione del temperamento: se un portiere italiano si recasse in Inghilterra sono convinto che continuerebbe a usare gli stessi metodi che usava in Italia senza sentirne svantaggio, adattandosi a schivare la carica o a subirla preparato, senza però mai abbandonare la presa del pallone.

Questo credo che sia un vantaggio dei portieri continentali.

Sarebbe molto utile continuare i confronti con l'Inghilterra e non credo che l'Inghilterra ne uscirebbe in vantaggio: noi potremmo da loro assimilare elementi tecnici per perfezionarci, ma loro, sempre per la ragione del temperamento, non potrebbero più in futuro mantenersi alla nostra altezza, con grave pregiudizio del loro primato europeo.

EZIO SCLAVI

CORSIVO N. 12

Ci sono pittori e scultori apparentemente illogici nel loro manifestarsi. La realtà è che in arte una sola logica è dannosa; perciò pittori e scultori, che sieno grandi, hanno una seconda logica della quale non fanno mai a meno senza per questo fare a meno della prima.

E quando gli altri uomini, che per l'occasione potrebbero chiamarsi monologici, si scandalizzano di tale eccesso, non vedono che ai temperamenti plastici sono necessarie due logiche, come alla forma per rivelarsi è necessaria la copula della luce e dell'ombra.

L'eclettismo apparente del pittore moderno dipende dall'avere scoperto la natura dei «generi pittorici». Come l'arte poetica ha i suoi generi (lirica, èpica, idillica) così la pittorica ha i suoi che non sono paesaggio, figura e natura morta, ma sono l'astratto e il formale.

Superato il dissidio fra i due generi (si può fare epica e lirica senza mutare anima) si riscatta l'astrattismo della polemica per trasportarlo nell'arte.

C. C.

LETTERE A "QUADRANTE,,

Sul mosaico come modo di espressione e di tecnica.

Cari Amici,

Per tante ragioni che sarebbe troppo lungo analizzare, da moltissimo tempo si tratta il mosaico in modo assolutamente opposto a quello che la sua materia, e la relativa estetica, imperiosamente esigono. Come i cattivi pittori trattano la pittura, modellando quasi sempre il colore soltanto con le sue gradazioni di *tono*. La pittura e il mosaico, che è un modo di espressione essenzialmente pittorico, son cose alquanto diverse e un po' più complesse. Dico che il mosaico è un «modo di espressione essenzialmente pittorico», anche se alla base della sua estetica ch'è un fine decorativo e ornamentale; anzi, si può dire ch'essa è la «pittura pura» per eccellenza, ma pittura pura intesa come «sinfonia», e cioè monumentale, grave, dignitosa, e non come «musica da camera», e quindi tutta in finezze e sottigliezze, magari spirituali, ma che danneggiano spesso la purezza e l'integrità dell'arte e la conducono verso una gratuità così assoluta, che ogni «contenuto» si perde, evaporando nel puro giuoco, fine a sè stesso.

Il mosaico invece è un modo di espressione troppo potente per poter fare a meno di un contenuto, egli è quindi «strumento», ma non bisogna intender ciò nel senso di limitazione, o diminuzione, del suo valore, o delle sue possibilità d'ordine artistico e spirituale, poichè egli è, così potentemente e spiritualmente pittura, che tutto gli è possibile, come il canto gregoriano nell'organo da chiesa, che può andare dagli accordi più fini ai più potenti, e tradurre tutte le gamme dei sentimenti umani, e tutte le aspirazioni verso il sopra-umano.

Ma, come il canto gregoriano, egli ha bisogno di una tecnica semplice e severa; di una tecnica che, pur essendo, rispetto all'arte, d'ordine esteriore, le è così strettamente e intimamente legata da identificarsi con essa.

Per tali ragioni è assurda quella separazione che esiste oggi fra l'artista che fa il cartone ed i mosaicisti che lo eseguiscono, e non vi è che un rimedio: bisogna che l'artista conosca a fondo il «mestiere» del mosaico anche se, per diverse ragioni, non può eseguirlo intieramente, e ciò gli permetterà, in primo luogo, di pensare il suo cartone *come mosaico* e non come pittura in genere, e quindi di creare fra sè stesso e i suoi «collaboratori» un affiatamento il più possibile perfetto.

Non bisogna nascondere che le qualità richieste per essere un buon mosaicista sono quelle stesse che costituiscono la virtù del pittore. E' quindi una cosa più che certa che se non prova, prendendo un pugno di tessere colorate, quell'emozione caratteristica che soltanto il pittore conosce, se non ha inoltre l'amore della materia che impiega così grande, che, toccandola, ne senta tutte le possibilità, è meglio che rinunzi a fare il mosaicista, a meno che non si contenti di fare il mosaico come si fa in San Pietro, il che è molto più facile.

Ma se invece l'operaio è pittore, egli sentirà subito la necessità e la voluttà di «modulare» il colore facendolo continuamente contrastare non solo con le sue variazioni di tono, il che crea lo stupido chiaro-scuro delle accademie, ma con le sue variazioni di gamma, che possono, anzi debbono andare dagli analoghi fino ai complementari.

E più il mosaico è destinato a trovarsi in alto, e quindi lontano dallo spettatore, più i contrasti dovranno essere forti, e cioè i colori distanti fra loro come tono e come gamma. La multiplicità dei toni e delle gamme che si trovano negli smalti, nei marmi e nelle pietre, facilita molto il mosaicista, ma può anche farlo deviare da quella disciplina e severità che conviene al mosaico.

Alla comprensione del colore e del tono, corrisponde naturalmente un'analoga comprensione della linea e della forma in genere; ai contrasti dei colori devono perciò rispondere i contrasti delle linee che possono andare dall'angolo di 12 gradi a quello di 90.

Ma tutto ciò conserva le regole della «composizione» e quindi, di nuovo, ci troviamo nel campo dell'arte pittorica in generale di cui il mosaico è, in conclusione, una forma più potente, più disciplinata, e, nello stesso tempo più ricca, sì che meglio di ogni altra si confà alle grandi aspirazioni etiche che cominciano ad abitare il cuore dei giovani artisti. Tali aspirazioni non possono del resto realizzarsi, pienamente e con forza, se non nella pittura murale; diamo quindi «i muri ai pittori».

E' vero, tuttavia, che ancora impera un certo gusto del frammentario, una religione della libertà male intesa e dell'avventura; in altri termini l'arte-giuoco, l'arte che viene dalla cultura più che da potenti correnti umane, sociali, e religiose, nonchè lo stile di vita che gli artisti ereditarono dal Rinascimento, non son morti ancora interamente, ma dovranno morire.

I giovani cominciano anch'essi a rendersi conto che tutto quel che fu tentato fin qui ha fatto fallimento per mancanza di un forte sostegno spirituale; il sentimento generale è che tutto può essere riconquistato, e a me piace un tale ottimismo giovanile, dal quale si può infatti tutto sperare, compresa quell'umiltà operaia che non esclude affatto il dono di poesia e di trascendenza, come si vede appunto chiaramente negli anonimi mosaicisti di Ravenna, del Battistero di Venezia, o del Duomo di Torcello.

GINO SEVERINI

Per l'articolo di Cagli MURI AI PITTORI pubblicato nel primo numero.

Cari amici,

La questione da voi posta in discussione è della massima importanza — a parte i valori intrinseci che sempre si giudicano direttamente davanti alle opere. Epperò, rispondendo al vostro invito, non intendo avanzare alcuna di quelle proposte romantiche che ancora tanto piacciono agli artisti, gente per lo più facile a lasciarsi pigliare dalle belle frasi.

Lasciando da parte ogni considerazione d'ordine teorico sulla cui entità suppongo pertanto non possa sussistere disaccordo, ancorchè vi fosse — e non c'è — dissenso sulle idee e tendenze estetiche, suppongo che saremo voi ed io del parere medesimo sul fatto generale. Forse si urlerà contro di noi nei santuari della beata bigotteria, se noi diciamo che vogliamo riportare le *nostre forme d'arte* sui muri e sulle pareti delle case italiane.

Costoro, purtroppo, sono ancora i dominatori della situazione, faranno di tutto per stroncare sul nascere le nostre aspirazioni.

Aggiungerò che forse noi saremo fraintesi persino da non pochi giovani artisti e letterati, se affermeremo che siamo arrivati a ricredere alla pittura murale per uno sviluppo conseguenziale dei principî estetici a cui ci richiamiamo dalla guerra mondiale in qua. Pochi, insomma, intenderanno che trattasi di un portato che ha le sue origini piuttosto lontane, e cioè fin da quando nel nostro spirito incominciò

la reazione alle tendenze individualiste e romantiche dei tardi epigoni dell'ottocentismo (ancorchè autodicentesi talvolta avanguardieri e rivoluzionarî).

Aggiungerò ancora che non vorrei essere accomunato, se considero la pittura italiana destinata a ritornare al muro, con certa gente che va buccinando di arte a *contenuto sociale,* parendo, a me, che cotesti *contenutisti* non siano molto dissimili dalle vecchie barbe romantiche (le quali, per altro, sono giustificate storicamente dall'« atomismo sociale » che caratterizzò l'ottocento).

In altre parole, credo fermamente che l'artista debba ritornare ad essere *uomo tra gli uomini,* come fu nelle epoche della maggiore civiltà mediterranea. Così la pittura italiana ritroverà la sua vera funzione e saprà riprendere quel vasto respiro che sempre la distinse nei secoli.

CARLO CARRA'

CORSIVO N. 13

Dov'è la fantasia? Noi vediamo infinite cose ogni giorno — muri, strade, riviste, cinema — ogni sera noi siamo stanchi per mille immagini; pei ragionamenti che si fanno, per i propositi, per le lotte che ogni giorno si sostengono. Ma, immagini e ragionamenti non si rinnovano mai. Sofismi e analisi hanno monotono governo dei nostri impeti. Ci si allontana ogni giorno più dagli elementi durevoli. Si inventa l'idolatria della macchina o altre posizioni effimere.

Lo so che non conta essere effimeri, ma fintanto che duriamo conterà essere armonici.

Ripeto che non è male essere effimeri se il consumarsi è legge della natura: ma fintanto che duriamo conterà essere fecondi. Chi è abbandonato dalla fantasia potrà essere fecondo? Come un uomo che volesse durare nei suoi figli senza avere donna da possedere.

E la fantasia rifugge dagli uomini che vivono la giornata, e nella febbre di essere utili e opportuni non s'accorgono di costruirsi intorno un muro.

Su quel muro mille immagini di strade, riviste e cinema e dentro: ragionamenti che si fanno: mille immagini che sono un solo aspetto dell'ànima. Dentro al muro, l'opportunità storica: fuori, la fantasia dell'infinito.

CORRADO CAGLI

LA MOSTRA DI FIRENZE

Antonio Maraini ha effettuato nella mostra di Firenze la leva in massa della giovane pittura italiana. Questo non ci sembra un piccolo merito per il commissario del Sindacato nazionale fascista Belle arti, insegnando qualche cosa a quanti — per varie ragioni — fingono di ignorare l'esistenza della giovane pittura.

La critica d'arte giornalistica, come era prevedibile, non ha saputo rilevare convenientemente il fatto straordinario, per la cronaca delle grandi esposizioni nazionali, e ha usato i suoi soliti ferri vecchi d'un mestiere ormai inglorioso.

Tanto noi constatiamo semplicemente, senza alcuna animosità, poichè da anni consideriamo la critica del tutto esautorata dallo spirito del tempo che esige, per poter parlare ragionevolmente d'arte, ben altra preparazione di quanta ne posseggano in genere, salvo rare eccezioni, i critici dei nostri quotidiani.

Per nostro conto siamo lieti di riconoscere che i valori messi in linea nella mostra fiorentina, si orientano su strade diversissime, e spesso fieramente contrastanti; Firenze annulla evidentemente il pericolo della nuova accademia novecentistica che da qualche tempo incombe sulle sorti dell'arte italiana: codesto risultato è il più importante che si poteva chiedere all'esposizione, la cui iniziativa spetta a Maraini.

E' necessario dar credito, spronare le libere pattuglie ad affrontare arditamente i complessi problemi dell' arte odierna, mettendole sull'avviso a guardarsi dalle sirene incantatrici che non mancheranno di farsi incontro a loro, per disarmarle degli entusiasmi migliori con gli ipocriti avvertimenti di una pretesa saggezza.

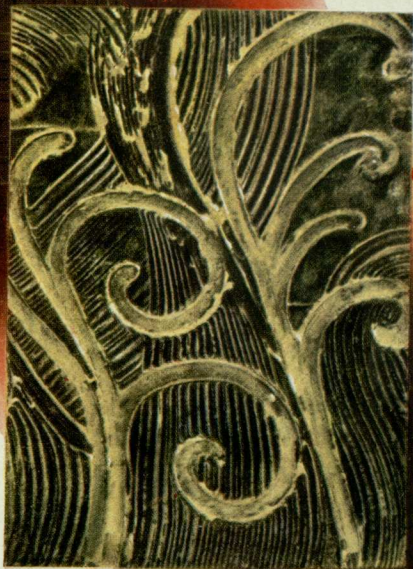
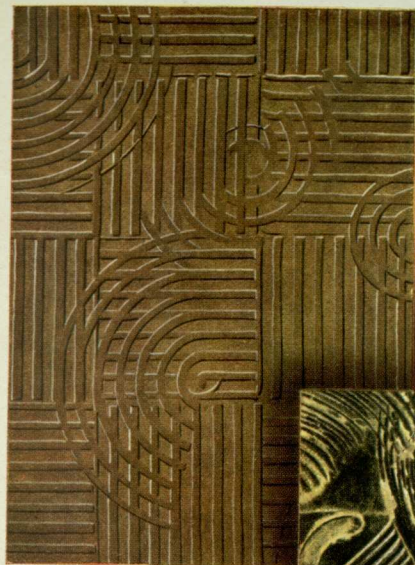
Oggi l'Italia ha più necessità di passioni che di calcolo: ecco perchè si richiama sempre e dappertutto ai giovani.

Firenze era indicatissima per accogliere un simile avvenimento: la sua antica tradizione e la vitalità di alcuni elementi che ospita le rende possibile di comprendere e apprezzare al suo giusto valore ogni sincero ardimento.

ORESTE BOGLIARDI

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI
DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO
CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

Mod. 108 - 30.000 - 2-1933-XI

Ed eccovi
altre
riproduzioni
Il campo decorativo della Silexine è senza limiti.
Se voi aveste dinanzi agli occhi i modelli eseguiti con la Silexine, queste riproduzioni vi sembrerebbero ben pallida cosa.
Il primo modello è ottenuto con grosso pettine.
Il secondo con un piccolo pettine e con le dita dell'operatore.
Il terzo con alcune cordicelle riunite assieme.
SILEXINE
RIVESTIMENTO
PLASTICO
PERFETTO

XV FIERA

CAMPIONARIA

INTERNAZIONALE

PADOVA

ENTE AUTONOMO FONDATO DA: COMUNE,

PROVINCIA, CONSIGLIO PROVINCIALE DEL-

L'ECONOMIA, CASSA DI RISPARMIO DI PADOVA

SOTTO L'ALTO PATRONATO DI S. M. IL RE

3/18 GIUGNO XI